BRAVO!

JANEIRO 2000 - ANO 3 - Nº 28 - R$ 8,00 www.revbravo.com.br no Universo Online

EXCLUSIVO
FALA LOBO ANTUNES, O PORTUGAL D'ALÉM SARAMAGO

ARTES PLÁSTICAS
OS EUA REVISITAM A OBRA DE NORMAN ROCKWELL, O ILUSTRADOR QUE, ENFIM, VIROU ARTISTA

TEATRO
O APOCALIPSE SEGUNDO ANTÔNIO ARAÚJO

MÚSICA
O ETERNO RETORNO DE ARRIGO BARNABÉ E CLARA CROCODILO

EXCLUSIVO
UMA ENTREVISTA COM BIGAS LUNA, A ESPANHA ALÉM DE ALMODÓVAR

A divina forma

O arquiteto PHILIPPE STARCK, o maior designer contemporâneo, diz em entrevista exclusiva a Fernando Eichenberg, em Paris, que só o amor constrói

BRAVO!

JANEIRO 2000 – NÚMERO 28 www.revbravo.com.br no Universo Online

Capa: Philippe Starck, segundo o fotógrafo Jean-Baptiste Mondino. Nesta pág. e na pág. 6, *A Regra de Ouro*, de Norman Rockwell

ARTES PLÁSTICAS

MÚSICA

LIVROS

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DE CAPA: AGÊNCIA ESTADO / KIKO COELHO / PENNA PREARO / CAMERA PRESS / DIVULGAÇÃO

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

TEATRO E DANÇA

CINEMA

SEÇÕES

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em janeiro: espetáculos, livros, música, exposições e filmes em destaque nesta edição

NÃO PERCA

INVISTA

FIQUE DE OLHO

Entrevista com o diretor Antônio Araújo, que estréia a peça *Apocalipse 1,11*, em São Paulo, pág. 100

Entrevista com António Lobo Antunes, pág. 84

Entrevista com o cineasta Bigas Luna, diretor de *Volavérunt*, pág. 116

Debussy e Fauré Encontram Milton e Tiso, CD, pág. 77

O Amor Acaba: Crônicas Líricas e Existenciais, livro de Paulo Mendes Campos, pág. 98

Alice através do Espelho, teatro, no Rio de Janeiro, pág. 113

Entrevista com o designer Philippe Starck, pág. 34

A obra de Joseph Conrad, pág. 90

Clara Crocodilo, CD regravado por Arrigo Barnabé, pág. 68

Exposição de Norman Rockwell, em Atlanta, EUA, pág. 44

Retrospectiva de Joaquim Tenreiro, em São Paulo, pág. 54

ModernStarts, exposição no MoMA de Nova York, pág. 50

Hans Staden, de Luiz Alberto Pereira, e os filmes do Festival de Brasília, pág. 122

Goya, filme de Carlos Saura, pág. 128

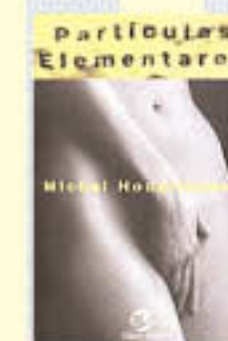
CDs de música colonial brasileira, pág. 64

O Senhor Ventura, livro de Miguel Torga, pág. 98

4ª Bienal Internacional de Arquitetura, em São Paulo, pág. 58

Exposição de Jorge Guinle, em Vila Velha, ES, pág. 56

Abertura de temporada do Berliner Ensemble, em Berlim, pág. 110

Ghost Dog, filme de Jim Jarmusch, pág. 127

Partículas Elementares, livro de Michel Houellebecq, pág. 97

A Primeira Noite da Minha Vida, filme de Miguel Albaladejo, pág. 128

Music Is my Life, CD de Diane Schuur, pág. 78

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO: APOCALIPSE: KIKO COELHO / ALESSANDRO F. DOBICI/DIVULGAÇÃO / TONY QUEIROGA/DIVULGAÇÃO

Excelente a entrevista com o ator Paulo Autran – de fato, um patrimônio do teatro brasileiro. E, o que é melhor, em plena forma!

Adilson dos Anjos
Via e-mail

Senhor Diretor,

Villa-Lobos

Parabéns aos autores pelo magnífico *Orgulho e Escândalo* (**BRAVO!** nº 26, novembro de 99), com certeza um dos mais significativos ensaios sobre Villa-Lobos já feitos.

Edelton Gloeden
São Paulo, SP

Só mesmo uma revista de qualidade superior para trazer na capa o maior compositor das Américas de todos os tempos. Heitor Villa-Lobos aparece por inteiro na excelente matéria *Orgulho e Escândalo*. Podemos ver em sua obra uma síntese máxima da arte musical e da etno(geo)grafia do país que ele amava: do Barroco do mestre de Leipzig ao Impressionismo e à arte moderna da Europa de início de século. Dos ritmos africanos, melodias indígenas e cantigas de roda à atmosfera carioca dos salões e dos chorões, passando pelo exotismo dos sons da natureza tropical. Nada escapou a seu gênio incontrolável. Sua obra é generosa e continental como o Brasil; é um retrato do país em toda sua dimensão, diversidade e poder criador. Parabéns à revista **BRAVO!** por ajudar a recuperar as "cartas" que o mestre legou à posteridade.

Rogério S. Schneider
São Paulo, SP

Bravíssimo a Regina Porto e Julio de Paula pelo magnífico artigo sobre os 40 anos da morte de Villa-Lobos. Uma análise antológica de um gênio maior, que, como bem definiu Stokowsky, "ajudou a fazer o século 20 musical". Há uma força telúrica que emana desse esplêndido estudo sobre a vida e obra do autor das *Bachianas*, bem digno do próprio homenageado. Nunca até agora me foi dado ler, em apenas cinco páginas, uma tal convicção e agudeza de explanação, penetrando admiravelmente na essência da linguagem psicomusical desse imenso músico ainda insuficientemente conhecido entre nós.

Sérgio Nepomuceno Corrêa
Rio de Janeiro, RJ

Gostaria de parabenizar os autores da interessante matéria sobre Villa-Lobos. Gostaria, também, de dar alguns esclarecimentos sobre a discografia apresentada na matéria. O CD de Antonio Meneses com os dois concertos e a *Fantasia para violoncelo e orquestra* já se encontra disponível no mercado há mais de seis meses. O selo é o Auvidis Valois, V 4843. Quanto ao CD do ilustre maestro americano Michael Tilson Thomas, que inclui o *Choros* nº 10 e as *Bachianas Brasileiras* nºs 4, 5, 7 e 9, é uma das mais brilhantes fraudes perpetradas contra o mestre Villa. O brilho nas *Bachianas* nºs 4 e 7 é obtido com adulterações grosseiras na orquestração original. Como compositor e professor de orquestração, tive a oportunidade de analisar essas interpretações com as suas respectivas partituras e pude constatar que o maestro americano simplesmente reorquestrou essas obras ao seu bel-prazer. A mais fidedigna interpretação moderna do ciclo das *Bachianas* foi feita pelo mexicano Enrique Bátiz e a Orquestra Real Filarmônica de Londres, pelo selo EMI.

Harry Crowl
Curitiba, PR

N.R.: na época da reportagem, o CD de Antonio Meneses só estava disponível na Europa. O lançamento no Brasil aconteceu recentemente.

Ensaio!

Senti-me felicíssima ao ler o ensaio de Jorge Caldeira (*Respeito ao Leitor*, **BRAVO!** nº 25, outubro de 99). Estou há quatro meses fazendo uma pesquisa que tem entrevistas com editores, repórteres, redatores e colaboradores do jornalismo cultural. Há uma certa constância nos depoimentos que colhi: "O leitor hoje é fast-food, prefere textos curtos e rápidos". Ou então: "O leitor se ressente e reclama se não colocamos 'Carlas Perez' e 'Leonardos'". Como leitora, aplaudo de pé a atitude de **BRAVO!**. Parabéns pelos 2 anos!

Thaís Yumi Kat
Londrina, PR

Há tempos vinha buscando informações sobre Luiz Fernando Carvalho e seu *Lavoura Arcaica*. Qual não foi minha felicidade ao abrir a **BRAVO!** e me deparar com um ensaio de Ariano Suassuna (*Arcaicas Lavouras*, **BRAVO!** nº 25, outubro de 99) dedicado a ele. Obrigada, Suassuna, pela delicadeza ao descrever o trabalho dele em palavras simples e verdadeiras. Obrigada pela sensibilidade que vislumbra o gênio criador e não tem pudor em profetizá-lo. Obrigada por compartilhar o orgulho por esse artista tão sério e tão comprometido com a qualidade, seja na escolha dos textos, no uso da luz, na seleção dos atores. Obrigada mais uma vez e sempre!

Débora Macedo
Salvador, BA

Se o ensaísta Fernando Barros e Silva quer mesmo saber quem são os herdeiros da dicção "tão necessária" de Cabral (*Feita de Efes e Erres*, **BRAVO!** nº 26, novembro de 99) e, ao mesmo tempo, ver os sinais dessa arte refletida, radical, intransigente, moderna e brasileira, venha a Pernambuco, entre outros Estados brasileiros que não só Rio, São Paulo e Minas, e conheça *Vacala*, de Alberto Cunha Melo (*leia matéria de Bruno Tolentino* em **BRAVO!** nº 25, outubro de 99); *Imilce*, de Lucila Nogueira; *Canto Geral*, de Carlos Pena Filho; *Canto Agrário*, de Audálio Alves; *O Rapto da Noite*, de Ângelo Monteiro; *Nordestinados*, de Marcus Accioly; *Os Cavaleiros*, de Júpiter de César Leal; *Lavradouro*, de Jaci Bezerra; *Mandala*, de Teresa Tenório; *Coreel de Espumas*, de Edmir Domingues; e *Inscrições na Chuva*, de Geraldo Falcão, para citar só esses entre tantos outros bons poetas pernambucanos. Depois de conferir essa seara de letras e de poesia, o distinto talvez encontre "o melhor" ou os melhores poetas brasileiros que estão dando continuidade a Manuel Bandeira e João Cabral.

Marcos Cordeiro
Olinda, PE

Sr. Olavo de Carvalho, citar Paulo Freire como "pacagaio" (*Pacagaios e Mapapacos*, **BRAVO!** nº 25, outubro de 99) só podia ser coisa de um... "pacagaio"!

Elioenai Padilha Ferreira
Ponta Grossa, PR

Sobre o ensaio do sr. Sérgio Augusto de Andrade intitulado *O que Elas Querem* (**BRAVO!** nº 24, setembro de 99), a dúvida que fica é: quem realmente é refratário às conquistas das mulheres, o autor do texto ou as praças de touros? O ensaio demonstra deselegância e faz comparações pouco inteligentes. A mulher comanda vôos espaciais e está à frente de grandes corporações, além de cuidar da família, e não pode estar numa praça de touros por se tratar de um espaço de afirmação masculina? Acho que é hora de se repensarem argumentos que vão de encontro à história moderna.

José Henrique Moreira
Fortaleza, CE

Prêmio

Gostaríamos de manifestar nosso orgulho pela escolha da exposição *Coleção Adolpho Leirner* como a melhor do ano passado. O reconhecimento de uma revista como **BRAVO!** só nos estimula a continuar trabalhando para oferecer ao público uma programação de alta qualidade. Esperamos que o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro figure cada vez mais nas páginas de **BRAVO!**.

Simone Mizrahi
MAM-Rio,
Rio de Janeiro, RJ

BRAVO! On Line

A cobertura das comemorações dos 250 anos de nascimento de Goethe está excelente no site: clara, objetiva, consegue sintetizar importantes aspectos da obra do autor. A apresentação é primorosa, assim como o acesso aos capítulos com a análise sobre as poesias de Goethe, que se transformaram nos famosos *Lieder*. Essa análise foi elaborada por músicos que conheciam profundamente a obra de Goethe e dos respectivos compositores. Finalmente, quero elogiar a ortografia dos poemas em alemão: só há um pequeno erro (que não interfere no sentido). Parabéns.

Yvonne Stern
Rio de Janeiro

Literatura

Sugiro que a revista ajude a recuperar mais nomes do regionalismo de alto nível, como fez com Hermilo Borba Filho. Hoje, praticamente não se fala mais de um Adonias Filho, de Dalcídio Jurandir e do pernambucano José Condé, que impressiona pela singeleza, simplicidade e força de *Vento no Amanhecer em Macambira*, uma pequena grande obra-prima perdida.

Carlos José Ribeiro
Londrina, PR

Bravíssimo

Sou leitora e fã desta revista, que descobri no primeiro número e apresentei a alguns amigos amantes da arte, que logo se tornaram leitores fiéis. Sei que posso estar sendo repetitiva e nada original, mas sinto-me no dever de afirmar a importância de **BRAVO!** no cenário cultural como instrumento de informação e discussão do que acontece no Brasil e no mundo. Neste país de muitos impostos e quase nenhum benefício à população, **BRAVO!** afirma-se como presença indispensável para quem produz ou aprecia arte. A entrevista com o grande cineasta Bernardo Bertolucci (**BRAVO!** nº 25, outubro de 99) é emocionante, simplesmente maravilhosa!

Solange Kaneko
Manaus, AM

Parabéns pela excelente qualidade desta revista. Isto é o que eu chamo categoria!

Mariana Vieira
Recife, PE

Em outubro de 1997, ao andar pelas ruas de São Paulo, passei em frente de uma banca e percebi uma revista de formato avantajado – com a simpática *Mona Lisa*, de Botero, na capa – chamada **BRAVO!**. Não contive a curiosidade e fui investigar do que se tratava. Simplesmente uma monumental revista de cultura. Ainda não tinha visto algo semelhante. Parabéns a esta extraordinária equipe.

Antonio Clementin
São Paulo, SP

Sou angolano e faço doutorado em Sociologia no Rio de Janeiro. Desde que conheci a vossa revista, não mais parei de a ler e apreciar. É, de fato, um trabalho de qualidade e distinção. Neste vosso aniversário, gostaria de vos parabenizar. Um abraço à equipe.

José Octávio S. Van-Dúnem
Rio de Janeiro, RJ

Onde erramos?

Na crítica de artes plásticas *O Brilho Ofuscante dos Mestres*, página 101 da edição nº 27, de dezembro de 1999. A obra reproduzida (*abaixo*) é de autoria de Amilcar Packer, e não de Edouard Fraipont, como informa a legenda.

FOTO DIVULGAÇÃO

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção Gritos de* **BRAVO!**, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP*

GRITOS DE BRAVO!

Os bastidores das reportagens

Como foram feitas as entrevistas com Bigas Luna e Philippe Starck

Na edição on line de **BRAVO!**, neste mês, Beto Rodrigues conta como foi feita a entrevista com o espanhol Bigas Luna. Integrante, com Pedro Almodóvar, da geração de cineastas surgida com a redemocratização do seu país, Luna falou a Rodrigues num intervalo das filmagens de *Volavérunt*, seu novo filme, que pretende dar a "versão espanhola" do século 18 por meio da obra e da biografia do pintor Francisco Goya. Outra atração é o depoimento de Fernando Eichenberg, que entrevistou Philippe Starck, o mais aclamado designer contemporâneo. A conversa se deu em Paris, no estúdio de Starck, e tratou das propostas do designer para o novo milênio, entre outros temas.

Starck (abaixo) e Penélope Cruz, que atua em *Volavérunt*: para mais informações, acesse o site

Novos parceiros

D'Avila e Nara Roesler unidos

A editora D'Avila e a Galeria Nara Roesler estão juntas na promoção de cursos e workshops ligados às artes plásticas e à produção cultural. O projeto também inclui encontros com artistas, tanto na sede da própria galeria quanto pela internet. A divulgação será feita no site de **BRAVO!** (http://www.revbravo.com.br). Para os próximos meses já estão programados os cursos: *O Erotismo nas Artes Plásticas*, por Frederico Moraes; *O Erotismo na Arte Popular*, por Paulo Pardal; *O Erotismo e a Cultura de Massa*, por José Miguel Wisnik; *O Erotismo no Cinema*, por Lúcia Nagib; *O Erotismo na Literatura*, por Olgária Mattos; *O Modernismo*, por Aracy Amaral; *A Importância do Desenho na Arte Brasileira*, com exposição histórica por Frederico Moraes em quatro palestras; *Design* (mesa-redonda na época do lançamento dos móveis de aço de Rui Ohtake), por Olívio Tavares de Araújo e Júlio Katinsky (que falam, respectivamente, sobre design e arquitetura).

Mudanças em BRAVO! On Line

Mais espaço para a crítica do leitor e um diretório cultural com links para o mundo

BRAVO! On Line tem novidades neste início de ano. A primeira, com previsão para entrar no ar já neste mês, é a ampliação do espaço dedicado às críticas dos leitores de **BRAVO!**. Também serão publicadas as cartas enviadas à redação que, por problemas de espaço, acabam não sendo editadas. A outra novidade é um grande diretório cultural, um programa de busca, que permite o acesso a links culturais do mundo inteiro: museus, galerias de arte, cinemas, centros culturais (como o Beaubourg, em Paris) e espetáculos, o que possibilita o acompanhamento do que de melhor acontece na área, a compra de ingressos e a contratação de serviços.

O centro cultural Beaubourg (Paris) está no diretório

FOTOS J.B. MONDINO/DIVULGAÇÃO / ALESSANDRO F. DOBICI/DIVULGAÇÃO / G. MEGNERDITCHIAN/CNACGP/DIVULGAÇÃO

BRAVO!

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (*felipe@davila.com.br*)

DIRETOR DE REDAÇÃO
Wagner Carelli (*wagner@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@uol.com.br)
Chefes: Reinaldo Azevedo (*reinaldo@davila.com.br*), Vera de Sá (*vera@davila.com.br*).
Editores especiais: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*), Jefferson Del Rios (*jefferson@davila.com.br*). *Editores:* André Luiz Barros (*Rio de Janeiro*) (*andre@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*). *Repórteres:* Flávia Rocha (*flavia@davila.com.br*), Mari Botter (*mari@davila.com.br*), Gisele Kato (*gisele@davila.com.br*); Renata Santos (*Rio*). *Editores-contribuintes:* Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Ana Francisca Ponzio, Bruno Tolentino, Carlos Eduardo Lins da Silva, Daniel Piza, Hugo Estenssoro (*Londres*), José Onofre, Nirlando Beirão. *Revisão:* Helio Ponciano da Silva, Ricardo Jensen de Oliveira. *Produção:* Alessandra Bento de Moraes (*secretária*), Dina Amendola

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*). *Produção Gráfica:* Wildi Celia Melhem (*chefe*), Teca Farah. *Editora:* Monique Schenkels (*monique@davila.com.br*)
Assistentes: Mabel Böger e Therezinha Prado. *Colaboradores:* Luciano Augusto de Araujo, Luiz Fernando Bueno Filho, Pablo Edgard Vallés e Sergio Rocha Rodrigues

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Editor: Eduardo Simões. *Repórter:* Kiko Coelho. *Produção:* Marina Leme, Regina Rossi Alvarez, Valéria Mendonça (*internacional*)

ENSAIO (revbravo@uol.com.br)
Ariano Suassuna, Fernando de Barros e Silva, Jorge Caldeira, Olavo de Carvalho, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade

CRÍTICA (revbravo@uol.com.br)
Agnaldo Farias, Arthur Omar, Aurora Fornoni Bernardini, Barbara Heliodora, Carlito Azevedo, Claudia Saldanha, Fábio Ferreira, Frederico Morais, Ivana Bentes, João Máximo, José Antonio Pasta Jr., José Miguel Wisnik, José Roberto Teixeira Leite, Lorenzo Mammi, Lígia Canongia, Luiz Camillo Osorio, Miguel Sanches Neto, Ned Sublette (*Nova York*), Renata Pallottini, Sebastião Milaré, Sérgio de Carvalho, Sílvia Fernandes, Tadeu Chiarelli, Teixeira Coelho, Wilson Martins

BRAVO! ON LINE (http://www.revbravo.com.br)
Edição: Mari Botter (*mari@davila.com.br*). *Designer:* Luiz Fernando Bueno Filho (*fernando@davila.com.br*), Flavio Marinho dos Santos (*assistente*).
Webmaster: André Pereira (*webmaster@davila.com.br*)

COLABORADORES (revbravo@uol.com.br)
Adriana Méola, Adriana Niemeyer, Aimar Labaki, Alberto Fuguet (*Santiago*), Alcir N. Silva (*Nova York*), Alice Campoy, Amir Labaki, Ana Pecoraro, André Barcinski (*Nova York*), Andrea Lombardi, Angela Pontual (*Nova York*), Antonio Prada, Antônio Siúlves, Arthur Nestrovski, Attilio Leone, Beatriz Albuquerque, Bernardo Carvalho, Bob Wolfenson, Bruno Veiga, Cárcamo, Carlos Calado, Carlos Heitor Cony, Christian Parente, Claudio Edinger, Cristiano Mascaro, Daniela Rocha, Denise Lopes, Diógenes Moura, Dorinha Mounsey, Eliane de Abreu Santoro, Elisa Byington (*Roma*), Eneida Serrano, Enio Squeff, Eric Rahal, Esther Hamburger, Fábio Cypriano (*Berlim*), Fernando Eichenberg (*Paris*), Fernando Monteiro, Fernando Peixoto, Ferreira Gullar, Frédéric Pagès (*Paris*), Georgia Lobacheff, Gonçalo Ivo, Irineu Franco Perpétuo, Jairo Severiano, João Paulo Farkas, Jô de Carvalho (*Paris*), João Marcos Coelho, José Alberto Nemer, José Castello, Katia Canton, Lauro Machado Coelho, Leda Tenório da Motta, Libero Malavoglia, Luca Rischbieter, Luis S. Krausz, Luiz Carlos Maciel, Manuel Vilas Boas, Marcelo Laurino, Marcos Augusto Gonçalves, Maria da Paz Trefaut, Mariana Barbosa (*Londres*), Michael Kepp, Michele Moulatlet, Moacir dos Anjos, Moacyr Scliar, Montez Magno, Natasha Szaniecki (*Londres*), Nei Duclós, Nelson Hoineff, Nirlando Beirão, Norma Couri, Olívio Tavares de Araújo, Patricia Palumbo, Paul Mounsey, Paulo Fridman, Paulo Garfunkel, Paulo Markun, Pedro Butcher, Regina Porto, Ricardo Calil (*Nova York*), Ricardo Ribenboim, Ricardo Sardenberg (*Nova York*), Rico Lins, Rodrigo Petrônio Ribeiro, Rogério Reis, Rogério Sganzerla, Sara Facio (*Buenos Aires*), Sérgio de Carvalho, Sheila Leirner (*Paris*), Sonia Nolasco (*Nova York*), Tânia Nogueira, Tonica Chagas, Violeta Weinschelbaum (*Buenos Aires*), Walter Carvalho, Xico Sá

DIRETOR DE PROJETOS: Wagner Carelli **PROJETO GRÁFICO:** Noris Lima

DIRETOR COMERCIAL: Alfred Bilyk (*bilyk@davila.com.br*)

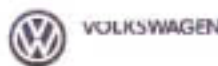
PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Executivos de Negócios: Carlos J. Salazar, Luiz Carlos Rossi, Daniela Bezerra Dias. *Coordenação de Publicidade:* Suely Gabrielli.
Representantes: Bahia – Ponto de Vista Marketing e Com. (Gorgônio Loureiro) – av. Pinto de Aguiar, 83, Sl. 102 – Patamares – CEP 41710-000 – Tel./Fax: 0++/71/362-6665 – e-mail: *pontodevista@e-net.com.br* / Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0++/61/321-0305 – Fax: 0++/61/323-5395 – e-mail: *espacom@persocom.com.br* / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1403 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: 0++/21/533-3121 – *triunvirato@openlink.com.br* / **No Exterior**: Japão – Nikkei International (mr. Hiroki Jimbo) – 1-6-6 Uchikanda, Chiyodaku – Tokyo – 101-0047 – Tel. 81 (03) 5259-2689 – Fax: 81 (03) 5259-2679 – e-mail: *jimbo@catnet.ne.jp* – Suíça – Publicitas (mr. Christoph Reimann) – Kirschgartenstrasse 14 – CH-4010 – Basel – Switzerland – Tel. ++41 (61) 275-4720 – Fax: ++41 (61) 275-4666 – e-mail: *creimann@publicitas.com* – Publicitas (mr. Heinrich Jung) – Neumühlequai 6 – CH-8021 – Zurich – Switzerland – Tel. ++41 (1) 257-8365 – Fax: ++41 (1) 251-3372 – e-mail: *hjung@publicitas.com* – Publicitas (mrs. Hildegard de Medina) – Rue Centrale 15 – CH-1003 – Lausanne – Switzerland – Tel. ++41 (21) 318-8261 – Fax: ++41 (21) 318-8266 – e-mail: *hdemedina@publicitas.com*

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Diretor: Sérgio Luiz Colletti. *Administração:* Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Assinaturas e números atrasados: S&A – Central de Assinaturas – Tel. 0++/11/3641-1400 – Fax: 0++/11/832-7831 – e-mail: sa.assinaturas@uol.com.br
Serviço de Atendimento ao Assinante: Viviane Ribeiro, Viviane Travassos
Tel. (DDG): 0800-14-8090 ou 0800908090 – Fax: 0++/11/3046-4604

DEPTO. DE PROMOÇÕES: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*)
DEPTO. FINANCEIRO: Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*)

D'AVILA COMUNICAÇÕES LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretária:* Ciça Cordeiro

PATROCÍNIO:

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – LEI 10.923/90.

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da D'Avila Comunicações Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. 0++/11/3046-4600 – Fax: 0++/11/3046-4603 / 829-7202 (Redação) e 3046-4604 (Adm.) – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@uol.com.br – Home Page: **www.revbravo.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tel. 0++/21/524-2453/524-2514 – CEP 20020-080 – Jornalista responsável: Wagner Carelli – MTB 10.809. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. **Impresso na Cochrane S.A. – Fotolitos: A. R. Fernandez, Softpress e Village – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em domicílio: Via Rápida.** Tiragem desta edição: 50.000 exemplares.

Ensaio!

A CULTURA E O MOMENTO SEGUNDO AS IDÉIAS, CONCEITOS E ILUMINAÇÕES DE QUEM TEM O QUE DIZER

FOTO DIVULGAÇÃO

Making of **de** *O Céu que nos Protege*, **de Bertolucci: estética plena em humanidade descarnada**

EM VERBO E PROSA

O americano distante

Só o deserto pôde abrigar a alma de Paul Bowles

Por Fernando Monteiro

Houve uma vez um tipo de americano – jovem, inteligente, rico e bonito – que só conseguia ser feliz longe da América.

Feliz? Talvez seja demais falar em felicidade na vida desses americanos representados – maximamente – por Paul Bowles, falecido no Marrocos, aos 88 anos, numa quinta-feira de novembro passado, na escolhida penumbra de um dos leitos do Hospital Duque de Tovar, em Tânger. O escritor nova-iorquino, nascido em 1910, se iniciou como poeta influenciado pelo Surrealismo, freqüentou o círculo de Gertrude Stein como compositor respeitado e conheceu o sucesso a partir de 1949, como romancista, quando *The Sheltering Sky* (no Brasil, *O Céu que nos Protege*; em Portugal, *Chá nas Montanhas*) se tornou um dos livros cult do pós-guerra. Essa obra, de caráter semi-autobiográfico, se alinha com *Under the Volcano* (*À Sombra do Vulcão*), de Malcolm Lowry, e com *The Catcher in the Rye* (*O Apanhador no Campo de Centeio*), de J. D. Salinger, na alquimia que funcionou com alguns romances desencantados, surgidos dos destroços da inocência à Billy Budd para mergulhar no vazio do mundo novo, de transformações nada admiráveis, da Guerra Fria. Os inquietos, os inconciliados (ou não) com a América viram nesses livros mais do que podemos ver hoje – confundidos que estamos com a mediocridade agora premiada até com o Nobel (basta citar o caso extremo de Toni Morrison recebendo o mais imerecido prêmio da história da literatura)...

Os três títulos foram buscados, procurados, lidos e relidos por duas gerações – não só de americanos – porque continham uma absoluta "inconformação", um mal-estar patente, um desconforto que Kerouac e seu bando reduziriam, depois, ao rasteiro "pé-na-estrada" na América mesmo (o que seria o começo das usinas de "beneficiamento", de pó e papel higiênico, que hoje culminam com os livros dos Paul Auster e dos Don DeLillo, transformando em lixo o que já foi a

grande literatura norte-americana).

O escritor que morreu em Tânger trabalhou na tradição dos grandes: o que ele escreveu tem qualidade – verdadeira qualidade – e um traço, encantador, da falta de ênfase naquilo que não precisa de ênfase (elementar, não?). E tem classe. Classe provada pela experiência direta, que o levou mais longe – literária e geograficamente – do que todos os *outsiders* que não podiam viver na América (Henry Miller foi outro desses auto-expatriados, embora até a meia-idade somente).

Paul Bowles é o Port do romance de 1949, que "ignora o tempo" e desembarca na África do Norte para ficar pelo prazo indeterminado da busca, estranha, do imediato: alcançar a mulher (Kit) ao seu lado e lograr comunicação no amor provado pelo deserto da alma, muito longe de casa. Port e Kit Moresby se amam, mas não sabem – nem podem – se encontrar entre dois quartos separados por uma parede de areia e pelo oceano da cama (também deserta). O material desse impasse Bowles o retirou da vida ao lado de Jane – também escritora, e das boas – naquele cenário do Saara que o filme dirigido por Bernardo Bertolucci, com base no romance, transformaria num quarto personagem (contando com Tunner, companheiro de viagem – ou de vagabundagem – do casal Moresby pelas ocre cidades saarianas).

Bowles: um auto-exilado das ilusões da América

Na chamada "vida real", foi Jane Bowles que não agüentou: após alguns internamentos, viria a morrer sem recuperar a razão. Paul, pelo contrário, resistiu e permaneceu no continente do estranhamento, vivendo em cidades marroquinas de adobe e, por fim, se fixando na Tânger em que gostaria de ser enterrado no "cemitério dos animais" (mais de uma vez expressou tal vontade) – um lugar que visitava com freqüência, nos seus passeios vespertinos de sobrevivente. Sua época havia passado. Olhando em torno (e o olhar de Bowles ultrapassava, de muito, a altura das dunas ondulantes), ele não conseguia ver quaisquer insígnias da elegância com a qual as pessoas sensíveis se desesperavam no seu tempo. Vivia numa casa quase em penumbra – na cidade luminosa demais para se pensar em morrer –, e a sua morte se deu também na sombra: do quarto de hospital (que quis velado o tempo todo) e do noticiário de jornais, ligeiros demais para a morte desse americano afinal tranqüilo e quieto, no seu amado Marrocos. Sua última coletânea de contos foi publicada, no Brasil, em 1995 (*Um Amigo do Mundo*), pela Rocco, e *O Céu que nos Protege* – da mesma editora – permanece fora das estantes, esgotado.

Um amigo de Bowles – e seu secretário durante os últimos 30 anos – foi inquirido sobre o que havia aprendido com o escritor. Ao responder a Juan Cruz, de *El País*, Abdelouhaid Boulaich sem querer resumiu, numas poucas palavras, todo um programa mais do que nunca útil para os falsos escritores: "Bowles me ensinou a não mentir. Dizia que se deve falar só sobre o que se viu e que ninguém tem nada a dizer sobre qualquer coisa que não tenha experimentado".

Uma última opinião sobre *O Céu que nos Protege* (a obra pela qual Bowles certamente ficará na literatura): Bernardo Bertolucci conseguiu transformá-la numa das mais bem logradas adaptações de obra literária para o cinema. Eu seria tentado até mesmo a dizer que o diretor italiano tornou ainda melhor, como filme, o romance (de estréia), que tem algumas marcas típicas das obras de escritores na sua primeira experiência com a ficção, etc.

Bertolucci "descarnou" o livro, limpou o *Céu* de certas gorduras literárias próprias do estreante – e quis, nas suas palavras, que o filme "fosse feito de puros nacos da realidade".

O diretor fez uso, quase livre, do bisturi cinematográfico: "Eu optei por deixar de lado as vozes interiores dos personagens e quis mostrar a história deles só por meio do comportamento. Quis fazer um filme sobre como as pessoas agem e não sobre o que sentem no fundo da alma. Tudo o que acontece dentro vai aparecer no exterior...", dizia o cineasta, em 1991, quando se lançou a versão de um romance consagrado – que ele teve a coragem de depurar. Mas não sem ter expressado toda a admiração que tinha (e tem) pelo escritor, do modo mais claro e delicado: incluiu o próprio Bowles em duas seqüências, no começo e no fim do filme, ao modo de um narrador que "abre" e "conclui" a narrativa cinematográfica. Mais uma vez, dou voz ao próprio diretor, na explicação das cenas que criou (juntamente com o roteirista Mark Peploe): "Nós quisemos que Paul estivesse no filme como uma presença física – explicava Bertolucci. Eu espero que isso tenha conferido um tipo de ressonância literária que eu senti ser necessária. De certa forma, quando Paul Bowles está ali, presente, olhando para Kit e Port, é o presente olhando para o passado na mesma tomada... E resulta numa espécie de vertigem".

> *O Céu que nos Protege*, de Bowles, é um dos três grandes romances dos "inconciliados" da América

Nove anos depois, a morte – vertigem definitiva – faz desse último expatriado uma espécie de símbolo agora do "adeus a uma idéia" (da literatura), para usarmos o verso de Wallace Stevens em despedida de Port e Kit contidos (ambos) no olhar daquele americano distante.

FOTO DIVULGAÇÃO

CENA ABERTA

A estética da navalha

Plínio Marcos viu a ascese dos homens humilhados

Por **Jefferson Del Rios**

Quando, no dia 2 de dezembro passado, as cinzas de Plínio Marcos foram levadas numa escuna e lançadas ao mar de Santos, sua cidade, a praia ficou repleta de gente, e houve um grande silêncio. Poucos artistas do teatro brasileiro receberam esse gesto emocional e profundo dos seus contemporâneos e admiradores. O grande brigador, o dramaturgo da abjeção humana, revelou nessa derradeira cena que havia conseguido – com sua obra e sua vida – desobedecer aos versos de Mário Faustino: "Não conseguiu firmar o nobre pacto/ Entre o cosmos sangrento e a alma pura/ (...) (Tanta violência, mas tanta ternura)". Plínio pôde e fez. Para o público mais geral, a imagem do dramaturgo ficou excessivamente colada à censura. Não é importante: censura não faz nenhum criador necessariamente melhor nem é característica de regimes primários. Muito antes de *Navalha na Carne* ter sido lida às escondidas em São Paulo, no apartamento de Cacilda Becker e Walmor Chagas, um grupo de pessoas se reuniu em Berlim, em idênticas circunstâncias, para tomar ciência de um texto vetado pela polícia imperial de Guilherme 2º: *Os Espectros*, de Henrik Ibsen (1828-1906). O que conta em Plínio é a inovação que trouxe à literatura dramática tanto no aspecto formal quanto em sua temática. À exceção de *Quando as Máquinas Param*, que trata de problemas de um empregado de fábrica, isto é, de um proletário no sentido clássico da expressão, Plínio dedicou-se mais ao lumpensinato: dos catadores de papel aos tipos que povoam o submundo da prostituição. O escritor aponta para baixo como a dizer que a situação real das massas deserdadas é pré-ideológica e desconhece regras mínimas da ordem social burguesa. Plínio, que, por profundamente urbano, não se ocupou do campo (espaço de Ariano Suassuna e Jorge Andrade), sabia dos desvãos da cidade. Ou, em suas palavras: "O teatro foi a forma que encontrei para dar um testemunho a respeito do tempo mau que vivemos. Falo de gente que conheci e conheço, gente que está amesquinhada por gente; há gente por aí se danando". No estudo *Plínio Marcos: A Flor e o Mal*, Paulo Vieira oferece a síntese inquietante dessa obra: "As tábuas da lei mosaica, que são os fundamentos de nossa formação moral, não encontram eco nos ouvidos e na alma das primeiras personagens de Plínio. Habitantes de um mundo sombrio, somente a força e a coragem podem lhes valer alguma coisa. Elas são a tábua e a lei".

Restam outras instâncias que Plínio Marcos atinge: a da estética e da liberdade de invenção artística que conquistou para si e para a geração que se seguiu a ele. Os palavrões e gírias pesadas que usou em suas peças foram considerados, entre outras coisas, antiestéticos. Com a sabedoria de sempre, o ensaísta Anatol Rosenfeld, ao comentar *Navalha na Carne*, liquidou o falso problema. Para ele, longe de ser a negação do estético, a peça acaba sendo uma negação estética, isto é, a negação, em termos estéticos, do que envilece a imagem humana.

É bom considerar que o supostamente rústico Plínio Marcos não tinha nada de primitivo. Assim como Brecht se apropriou do alemão clássico justaposto ao moderno, falas populares do sul da Alemanha e gírias de cervejarias da Baviera para construir sua linguagem (de difícil tradução), o estilo coloquial de Plínio resulta da fixação exata do ritmo verbal dos tipos que retratou, e, nesse sentido, ele e Nelson Rodrigues – com seus cariocas suburbanos – são imbatíveis na construção de climas psicológicos perfeitos. Não por acaso, eles se devotavam mútua admiração. A simplicidade, a rudeza e o desleixo aparentes de *Barrela* a *Mancha Roxa*, passando pela obra-prima que é *Dois Perdidos numa Noite Suja*, revelam, na realidade, um ouvido atento, especial sentido poético e grande maestria de escrita. A persona insólita que assumiu – e se divertia em representar (o vendedor de livros na rua, o leitor de tarô) – é só o coadjuvante do criador maior.

> Longe de negar o estético, Plínio Marcos criou uma estética da negação de tudo o que envilece a alma humana

Cena de *Navalha na Carne*: revolução ética e estética

A espontaneidade enraivecida dessa dramaturgia inovadora de testemunho pessoal abriu caminho para os autores dos anos 70, como José Vicente de Paula, de *Santidade*, *O Assalto*, *Os Convalescentes*, *Hoje É Dia de Rock* (e do estranho romance autobiográfico *Os Reis da Terra*). Nelas, se a carpintaria teatral às vezes oscila, o autor se compensa na força passional que impressiona e comove.

O teatro de Plínio Marcos, na fímbria da ira religiosa e da indignação moral, jamais será datado

Plínio ficará como autor para além das circunstâncias, ideológicas fortuitas ou anedóticas que o rodearam. Três décadas depois da estréia profissional, ele, ao morrer, estava em cartaz em São Paulo, em 1999, com *Barrela* e *Navalha...* E, pouco antes, *Dois Perdidos...* havia reconfirmado seu poder de impacto. Os que retomaram seus temas – como Zeno Wilde e Fauzi Arap – tiveram a sutileza de não usar sua linguagem e, assim, o grande brigador cintila, único. Seria gratuito avançar agora em previsões sobre a durabilidade da arte de Plínio Marcos. Mas, independentemente de melhoras eventuais no cenário real de desolação humana e miséria social das personagens, o seu teatro, na fímbria da ira religiosa e da indignação moral, não tem data. Tem vítimas que despertam compaixão.

Plínio Marcos e a rua: "Falo de gente que conheci"

OUTRAS MIRAGENS

Visões do inconsciente

Nise da Silveira encarnou a resistência do espírito

Por **Frédéric Pagès**

Nise da Silveira morreu no outubro passado, no Rio. Tinha 93 anos. Psiquiatra próxima de Carl Gustav Jung, ela vinha desenvolvendo, no quadro de seu trabalho no Hospital Psiquiátrico Dom Pedro 2º, ateliers de desenho e pintura que permitiam a muitos doentes retomar pé e a alguns afirmar-se como artistas de grande talento. De modo a preservar e estudar as obras de cada um deles, ela criou o Museu das Imagens do Inconsciente.

No meio dos tumultos do mundo, Nise da Silveira era uma pequena luz acesa. No olho do ciclone de desejos e desastres que é o Rio de Janeiro, Nise era uma lâmpada de lucidez, um bebedouro para a alma. Havia já uns bons 15 anos – e o que se segue é importante – que Nise praticamente não saía mais. Logo, era preciso ir a ela, ir vê-la. Essa imobilidade aparente conferia à sua presença uma densidade suplementar. Ali, da sua guarita, com distanciamento e profundidade, ela observava as coisas, buscava o essencial. Nas agitações da época, a doutora Nise da Silveira encarnava, com charme e humor, uma certa resistência espiritual.

Tenho ainda bem presente minha emoção ao ver, pela primeira vez, as obras de pintura do Museu das Imagens do Inconsciente. Certo dia de abril, no Rio de Janeiro – onde eu era o correspondente de uma revista parisiense –, entrei improvisadamente numa exposição do Paço Imperial. A mostra intitulava-se, de modo enigmático, *Os Inumeráveis Estados do Ser*. O cartaz advertia-nos tratar-se de quadros compostos pelos pacientes do Hospital Psiquiátrico Dom Pedro 2º. Entrei na exposição com uma curiosidade tingida de ceticismo. E caí do cavalo.

Desde os primeiros painéis, a beleza fulgurante das imagens expostas atingiu-me profundamente. Aqueles quadros, aqueles desenhos, sangravam, choravam ou cantavam – e iluminavam. Longe, muito longe dos exercícios de estilo de estetas em suas câmaras escuras, aquelas obras impunham-se como necessárias, vitais. Melhor ainda, ao lado de cada tela, um breve comentário dava as chaves para uma compreensão que permitisse afinar nossa percepção de cada obra. Aquelas poucas frases eram admiráveis: em lugar de encerrar as imagens atrás de uma só grade interpretativa, elas abriam ao labor terapêutico possibilidades infinitas. Senti imediatamente que Nise da Silveira não se dirigia apenas aos "profissionais" da terapia, mas a todos aqueles em busca de sua criatividade singular, de seu próprio caminho espiritual.

Quis conhecer Nise da Silveira.

Cama de Romeu e Julieta, **de Arthur Bispo do Rosário, um dos maiores nomes dos artistas de Nise**

Revejo nossos primeiros encontros no apartamento da rua Marquês de Abrantes. Nise era toda charme — adorava seduzir — e parecia completamente à vontade, totalmente *chez elle*. A idade não havia em nada embrumado a malícia e a vivacidade do olhar, bem ao contrário! Ria-se muito com Nise. E, quando ela ria, seu corpinho sacudia-se todo, e a um ponto tal que se chegava a temer que ela se quebrasse, que alçasse vôo e nos deixasse no meio de uma risada...

> Onde outros viam não mais do que confusão e incoerência, Nise compreendia a fonte de cada ansiedade

Há um mistério Nise da Silveira.

Como explicar a miraculosa explosão de talentos entre seus pacientes? Como explicar que aqueles doentes mentais, pobres, alguns quase analfabetos, ao seu contato se tenham subitamente revelado como grandes pintores? Adelina, Isaac, Carlos Peruis, Octavio Inácio, Rafael — em cujas telas há às vezes a força de um Matisse. Um Fernando Diniz, artista multiforme de incrível talento, e finalmente o genial Emygdio, um ex-mecânico da Marinha, que Ferreira Gullar disse ser o maior pintor brasileiro e que um dia haverá de ser reconhecido como um dos grandes artistas do século 20.

Como conceber que Emygdio, que jamais havia pintado até os 52 anos, tenha podido revelar, em alguns poucos meses, uma tal força expressiva nos ateliers de terapia ocupacional de Nise da Silveira? E isso após ter ficado por mais de 20 anos a perambular pelos corredores do hospital, prostrado sob o peso dos neurolépticos ou carregando trouxas de roupa suja.

Há em tudo isso um milagre que leva a mergulhar nos abismos da reflexão sobre as profundezas da alma, sobre a criatividade humana, sobre as possibilidades de ressurreição espiritual do ser.

Nise não gostava de falar de loucura, e menos ainda de esquizofrenia ou paranóia. Detestava esse tipo de palavrões que discriminam, esse vocabulário que ergue barreiras e serve sobretudo para aliviar a ansiedade daqueles que se acreditam "de espírito são" diante das manifestações de erupção do inconsciente. Nise preferia falar, nos termos de Antonin Artaud, de "diferentes estados do ser".

Nise: o trabalho como devoção

FOTOS DIVULGAÇÃO / AGÊNCIA ESTADO

Ela respeitava, ouvia a expressão de seus pacientes. Onde outros viam apenas confusão e incoerência, ela compreendia a fonte de cada ansiedade, e, ao mesmo tempo, decifrava em cada uma delas uma mensagem espiritual. Sustentava que todos temos algo a aprender com os doentes mentais, por-

que eles estariam em contato direto com o inconsciente, e que isso, misteriosamente, fazia deles testemunhas sofredoras da divindade.

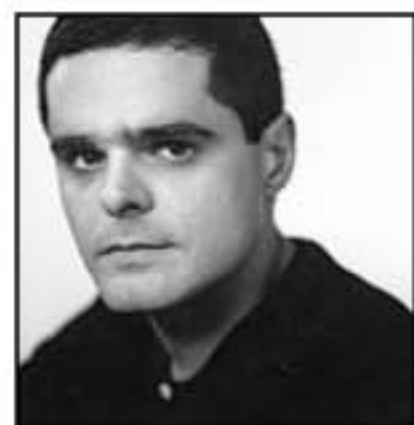
Foi C. G. Jung quem lhe deu a pista e as chaves necessárias à compreensão dos chamados "delírios" de seus doentes. No estudo da mitologia, Nise entendera a que ponto as angústias profundas do homem são eternas. Mas Jung havia dito também, ao observar os desenhos dos pacientes de Nise, que sentia por trás de tudo aquilo uma carinhosa presença de amor e que era aquele contato direto do inconsciente luminoso de Nise com o inconsciente de seus pacientes o que lhes havia permitido exprimir, com tanta força e liberdade, o fundo de suas almas.

Nesse sentido, Nise gostava de deixar claro uma coisa: "Eu não saio buscando artistas entre os loucos. Busco apenas colher, e tentar compreendê-las, as mensagens que nos chegam desse continente perdido que é o inconsciente". Para ela, o aspecto espiritual vinha antes da questão artística.

Ao começar a explorar, por meio das imagens, "o outro lado das coisas", a doutora Nise da Silveira abriu caminho ao que será sem dúvida uma das grandes aventuras do homem do século 20: a descoberta de sua psique. Após haver percorrido os espaços geográficos, cabe-nos agora penetrar nos territórios interiores. Nessa viagem, Nise nos precede e indica-nos o caminho. Nesse sentido, vai-se um dia descobrir que ela foi sem dúvida uma das figuras marcantes de nossa época.

NOVAS MITOLOGIAS

Arte para quê?

Coleção põe as artes plásticas em seu devido lugar

Por Fernando de Barros e Silva

Não é muito fácil criar coragem para falar de artes plásticas. Como leigo, começo pela constatação de uma evidência que, no caso, se confunde com a confissão de um mal-estar: de todas as manifestações culturais que conhecemos hoje, as artes plásticas parecem ser de longe a mais monstruosa. Tornaram-se, de um lado, alimento preferido das colunas de fofoca, as chamadas "colunas sociais". Vernissages são em geral ocasiões para o exercício e a exibição de frivolidades e de um certo desbunde ilustrado; na abertura de uma exposição importa menos aquilo que está sendo apresentado ao público que o próprio público, transformado em arte de si mesmo.

Qualquer leitor de jornal, ou dessas revistas que correm atrás dos segredos de polichinelo do *jet set*, já terá visto o ar de profundidade que as colunas sociais procuram conferir ao visitantes selecionados, flagrados pelas câmeras em poses e situações supostamente pensantes e tratados pelos textos, no geral alusivos e escritos em jargão próprio — um pastiche do Modernismo —, como se fossem portadores de uma cultura que não está ao alcance ou não interessa ao comum dos mortais. Essa impostura de profundidade, esse simulacro de exercício cultural que encobre compromissos de outra ordem (de classe, de prestigio e de troca de favores com um certo show biz), parece tanto estar em choque como se beneficiar das pretensões das artes plásticas elas mesmas. Sim, porque, quando se olha para a pro-

Lua Molhada, **de Goeldi: agora sob o crivo de Naves**

dução contemporânea, tudo nela parece grave, sério, decisivo demais, tudo parece estar envolto numa atmosfera mais ou menos incompreensível e inatingível. Os vínculos dessa arte com o mundo parecem ter se tornado remotos, e a sensação primeira é de que não há via de acesso entre uma e o outro. A situação é então algo paradoxal: na impossibilidade de contemplar uma obra, de estabelecer com ela uma relação humana, de encontrar nela traços de alguma experiência, individual, histórica, coletiva, nessa incomunicabilidade extrema, a arte torna-se uma espécie de fetiche em estado bruto. Brincando um pouco com o jargão do velho Marx, parece que o valor de troca da arte é determinado pelo fato de que ela não tem mais nenhum valor de uso. O preço de uma obra parece ser o preço que seu público seleto atribui a si mesmo. Estamos, por assim dizer, no reino da pura arbitrariedade, diante de um caso extremo de fetichismo da mercadoria. A arte oscila assim entre duas irrelevâncias: a incomunicabilidade e o fato de que se tornou comunicativa demais, mas para animar festinhas "inteligentes" com o aval da mídia. A frase de Adorno aqui é inevitável: "Os espectadores substituem aquilo

que as obras de arte já não podem mais lhes oferecer pelo eco estandardizado de si mesmos, que percebem a partir delas".

Pois bem, esse é o mal-estar que uma crítica conseqüente precisa enfrentar quando se ocupa de artes plásticas. Insisto no ponto também porque não percebo em nenhuma outra forma de expressão contemporânea tamanho descompasso entre a energia existencial despendida pelos artistas, cujo processo de criação não raro está próximo da tortura e do autoflagelo, e a destinação social de seu trabalho. O resultado de tanta provação é pífio, para não dizer que é o oposto daquilo que lhe deveria dar algum sentido.

Feitas essas ressalvas, e levando-as em conta, há entre nós um motivo para justa celebração vindo das artes plásticas. Trata-se da coleção *Espaços da Arte Brasileira*, lançada no mês passado pela Cosac & Naify Edições. Para dizer que o projeto é sério, basta dizer que é dirigido por Rodrigo Naves, que não é apenas o maior crítico de arte do país em atividade, mas um dos maiores ensaístas e um dos grandes pensadores da cultura brasileira hoje. Pouca, muito pouca gente escreve como ele. A coleção nasce com cinco títulos iniciais: *Goeldi*, do próprio Naves, *Milton Dacosta*, de Paulo Venâncio Filho, o *Neoconcretismo*, de Ronaldo Brito, *Volpi*, de Lorenzo Mammì, e *Mestre Valentim*, arquiteto do século 18 brasileiro, de Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho. A idéia central do projeto, conforme se lê na contracapa dos volumes iniciais, é "pensar as artes plásticas no Brasil por meio de estudos parciais que, pouco a pouco, entre lacunas e indagações, constituam uma história: um espaço. (...) Sem forjar uma continuidade histórica onde ele não existiu, mas atenta aos nexos possíveis em nosso meio cultural (...) compondo uma trama de definição ainda inacabada".

As artes plásticas experimentam uma impostura de profundidade, um simulacro de exercício cultural

Como se vê já por essas linhas, Naves certamente reprovaria as generalizações assumidas no início deste ensaio. O que ele ensina, e realiza de modo magistral no seu livro *A Forma Difícil* (lançado em 1996 pela Ática), é que a crítica precisa se deter pacientemente na obra, olhá-la por dentro, experimentá-la antes de fazer injunções entre a forma artística e as relações sociais e históricas que estão nela mediadas, passo que, no entanto, precisa ser dado. Isso não é novo, mas antes uma exigência da melhor tradição crítica; o risco, porém, de que seu exercício seja frustrado é imenso. Nada mais complicado que fazer, na prática, a passagem necessária amarrando o arco que vai do particular ao geral, do detalhe ao todo, estabelecer conexões sem afogar o objeto, diluí-lo numa argumentação engessada em seus próprios compromissos, em relações estabelecidas de antemão, idéias pré-fabricadas que a escrita trata só de desdobrar.

No Brasil, Rodrigo Naves é o primeiro crítico que conseguiu realizar essa proeza com as artes plásticas. Uma das qualidades de sua idéia central, a da "forma difícil", está no fato de que ela não pode ser generalizada sem mais. Fazê-lo seria o mesmo que assassiná-la. O que o crítico encontra na obra dos melhores artistas brasileiros, de Debret a Lasar Segall, de Volpi a Guignard, é uma espécie de "poética", como escreveu uma vez Lorenzo Mammì, que resulta da dificuldade de formalização, de uma certa rarefação da forma, que se torna algo incerta e nebulosa e remete a traços formativos da cultura brasileira, como a nossa dificuldade de demarcar o individual e o público, de fixar fronteiras entre a cultura e a natureza, e assim por diante.

Relevo Espacial, **de Hélio Oiticica: finalmente, a compreensão**

Nascida na contramão do oba-oba que une a mídia às galerias numa espécie de afetação modernosa, essa nova coleção certamente não vai resolver a crise de irrelevância em que estão afundadas as artes plásticas brasileiras. Seu vetor, porém, aponta para a necessidade de um esforço reflexivo e, ao mesmo tempo, ético, que nos tem faltado a todos. Sugiro ao eventual interessado que comece lendo o volume sobre Goeldi. Ali, logo nas linhas iniciais, Naves escreve: "Raros artistas brasileiros esperaram tão pouco da realidade quanto Oswaldo Goeldi. E talvez por isso ele tenha, artisticamente, conquistado tanto. Não podendo consolar, a arte foi para ele um permanente exercício de lucidez, a coragem de encarar o mundo sem o atrativo das pequenas recompensas". Mais não posso contar. Digo apenas que a leitura, muitas vezes difícil, se não consola, traz enorme recompensa, ainda que solitária, e nos faz recobrar um pouco da dignidade perdida.

O ANTILEVIATÃ

A burrice nacional 2

A modernização a qualquer custo é obscurantista

Por **Olavo de Carvalho**

Na primeira parte eu vinha falando do jovem brasileiro inteligente que, desprovido daquele senso das proporções que só se adquire pela absorção de um legado cultural milenar, se atrapalha todo no labirinto de uma lógica aparente e acaba formulando objeções que, precisamente por serem puro *nonsense*, não têm como ser respondidas. A penúltima frase do artigo saiu errada, comprometendo a última. Repito-as, portanto, corrigidas, e sigo adiante:

"A um sujeito assim não cabe a gente contestar. Cabe apenas transmitir-lhe as informações faltantes – educá-lo, em suma."

Mas, precisamente, ele não vai deixar você educá-lo, porque a ideologia de rebelde posudo que lhe incutiram desde pequeno o faz pensar que é mais bonito humilhar um professor do que aprender com ele. Eis como o menino inteligente se transforma num debatedor idiota, vacinado para todo o sempre contra qualquer conhecimento do assunto em debate.

As objeções cretinas nascem, decerto, de um impulso saudável. Não há mais notório sinal de inteligência filosófica do que a capacidade de perceber contradições, a sensibilidade para a presença de problemas. O brasileiro tem isso até demais. Contrariando o lugar-comum que afirma a nossa falta de vocação para a filosofia, eu diria que somos o povo mais filosófico do planeta. A prova disso é o nosso senso de humor. O engraçado nasce, como as perguntas filosóficas, da percepção de incongruências lógicas ou existenciais.

Não há nada mais perigoso no mundo do que um idiota persuadido de sua própria normalidade

Mas que destino terá o jovem pensador que, a braços com o debate filosófico, se veja privado de uma perspectiva histórica, de uma visão da evolução das discussões, de um conhecimento enfim, do *status quaestionis*? Mesmo na doce hipótese de que por natural instinto de comedimento ele se recuse ao bate-boca estéril e prefira trancar-se em casa para raciocinar a sós, ele não passará nunca de um especulador maluco, de um novo Brás Cubas a rebuscar em vão soluções já mil vezes encontradas, a polemizar com as sombras de seus próprios enganos, a esgotar-se em perguntas estéreis e em tentativas de provar o impossível. Enfim, cansado e amedrontado de um mergulho solitário que não arrisca levá-lo senão ao hospício, ele aderirá, por mero instinto autoterapêutico, ao discurso padronizado mais à mão. Uma carteirinha do PC do B lhe dará um sentimento de retorno à condição humana. E não há nada mais perigoso no mundo do que um idiota persuadido da sua própria normalidade.

Tal é o destino da maior parte da nossa jovem inteligência.

Quem esteja consciente dessas coisas não poderá deixar de admitir que elas são a conseqüência inapelável da nossa incapacidade, ou recusa, de absorver o legado histórico da Europa e do mundo. Quanto mais nos "libertamos" de um passado que daria sentido de historicidade à nossa inteligência, mais nos tornamos escravos de uma atualidade invasiva que a desorienta e debilita.

Nesse sentido, os movimentos de "libertação" e de "independência", que cortaram nossas ligações com as raízes européias, não nos libertaram senão da base mesma da nossa autodefesa, para nos deixar, inermes e sonsos, à mercê das perturbadoras casualidades da mídia e da moda. Roubaram-nos o mapa do mundo, para nos deixar perdidos no meio de um deserto onde é preciso recomeçar sempre o caminho, de novo e de novo, para não chegar a parte alguma. Destituíram-nos do senso da hierarquia e das proporções, para nos tornar escravos de debates viciados e conjeturações ociosas que não nos deixam pensar nem agir.

Há um elo secreto entre o fetichismo da independência estereotipada e a dependência crescente

Oferecer a um povo esse tipo de falsa libertação é algo que está, para mim, na escala dos grandes crimes, na escala do genocídio cultural. E não é de espantar que, no meio de tantas hesitações e equívocos, ninguém seja capaz de perceber a ligação óbvia entre esse tipo de iniciativa "modernizante" e o estado catastrófico de uma cultura que se entrega sem reação, por mínima que seja, ao estupro midiático internacional. Não é de espantar que ninguém note o elo de cumplicidade – secreta mas indissolúvel – entre o fetichismo da independência estereotipada e a realidade da dependência crescente.

Não me perguntem portanto o que acho de Mários, Oswalds, Menottis, Bopps e *tutti quanti*, bem como de seus cultores e discípulos atuais que, desmantelando o idioma sob pretextos morbidamente artificiosos e pedantes, o entregam inerme nas mãos de quem faz dele a lixeira dos detritos do inglês midiático. Nem me peçam, em público, para opinar sobre quaisquer outros importadores de novidades culturais que de tempos em tempos refazem o Brasil no molde do último figurino.

Esse tipo de reformador cultural deslumbrado, que, sem uma autêntica visão universal das coisas e movido somente pela comichão de atualismo, quando não pela ânsia de *épater le bourgeois*, se mete a destruir valores que não compreende, é a peste mais temível que pode se abater sobre uma cultura em formação, induzindo-a a destruir as bases em que começava a se erguer e não pondo em seu

lugar senão pseudovalores efêmeros cuja rápida substituição abrirá cada vez mais, sob os pés dela, o abismo sem fim das dúvidas ociosas e das perguntas cretinas.

Se queremos preservar e desenvolver a inteligência do nosso povo, em vez de a esfarelar em tagarelice estéril, o que temos de importar não é a novidade: é toda a história, é todo o passado humano. Temos de espalhar pelas ruas, pelos cartazes, pelos monumentos, pelas livrarias e pelas escolas as lições de Lao-tsé e Pitágoras, Aristóteles e Platão, Homero e Dante, Virgílio e Shânkara, Rûmi e Ibn Arabi, Tomás e Boaventura.

Quem, antes de fortalecer a inteligência juvenil com esse tipo de alimento, a perturba e debilita com novidades indigeríveis, é nada menos que um molestador de menores, um estuprador espiritual. E, se o faz com intuito político ou comercial, o crime tem ainda o agravante do motivo torpe.

A garota pede ajuda: ela quer que alguém lhe imponha limites

FOTO STOCK PHOTOS

SEMPRE ALERTA

Verão de 2000

Como sentir calor e suar alguma metafísica

Por Sérgio Augusto

Como vocês já devem ter notado, o primeiro verão do século e do terceiro milênio está sendo igual aos outros: quente, úmido, os dias mais longos, as noites mais curtas, os horizontes mais rosados ao cair da tarde, as cigarras zinindo já de manhã, as crianças de férias, saladas, sucos e sorvetes. Calorento, sou daqueles que rezam para que ele custe a chegar – como este, graças a Deus e La Niña, custou – e acabe antes do prazo previsto, antecipando a primavera. Sou, reconheço humildemente, um carioca atípico, desses que se sentiriam bem mais felizes se, no auge do verão, os termômetros não subissem além dos 22° C. Mais do que atípico (ou degenerado), sou um paradoxo, pois, embora calorento, detesto água fria e adoro dias ensolarados. Sim, por todos esses sentimentos contraditórios, minha vida se complica um pouco no verão.

Mas seria bem pior se eu fosse alérgico a ar refrigerado, não considerasse um chope bem gelado o néctar dos deuses estivais e não pudesse trabalhar o tempo todo de bermudas e camiseta. E, no entanto, sou, como 90% da humanidade (sobretudo da que habita o hemisfério norte), fascinado pelo verão e sua mística.

E não havia como não sê-lo, cercados que somos por ela desde a mais tenra idade. Sou de um tempo em que a primeira experiência de qualquer um de nós na arte de escrever era produzir um relato sobre as férias de verão, exigido pela professora. De um tempo, acrescente-se, em que as praias desconheciam poluição, arrastões, e não tínhamos por que nos preocupar com os efeitos do buraco na camada de ozônio. Cresci à beira-mar – onde, convenhamos, o verão é mais verão – e talvez por isso tenha desenvolvido na adolescência uma fixação romântica, quase fetichista, por coisas e lugares solares, banhados pelo mar. Desde os romances de Robert Louis Stevenson, às ilhas dos Mares do Sul, passando por filmes como *Tabu*, *Ave do Paraíso* (a segunda versão, de 1951, com a tesuda Debra Paget), *Bom-dia, Tristeza*, *Um Broto para o Verão* e *O Sol por Testemunha*. Já adulto, estendi esse encantamento a outros escritores (inclusive Tchekhov e seus tediosos verões em Yalta), a pintores como Edward Hopper, até chegar, recentemente, a estudiosos da heliocultura e banhos de mar como Alain Corbin, Lena Lencek e Gideon Bosker.

E pensar que, em priscas eras, quase todo mundo temia o mar, por associá-lo ao punitivo cataclismo bíblico, por desconhecer seus limites e mistérios, por tê-lo na conta de um grande abismo, de uma abertura para o desconhecido, o vazio, o caos. A mitologia greco-romana está cheia de assustadoras criaturas marítimas, como Poseidon, Netuno, Cila e Caribde. Horácio, Propércio, Ovídio e Sêneca detestavam oceanos porque não os viam como elos e sim separadores dos homens. Para Horácio, navegar não era preciso; mais que uma inutilidade, era um desafio à divindade. O Adriático, tempestuoso e ávido de naufrágios, o aterrorizava. O solitário Ovídio já tem a morte na alma quando percorre a sombria e gélida praia de Tomos.

Um menino desafia o mar que Ovídio temia: eis o homem

FOTO MARCOS PIFFER EXTRAÍDA DO LIVRO *LITORAL NORTE*

Embora essa concepção do mar como um lugar hostil e insalubre tenha perdurado além da Idade Média, sabe-se que os antigos romanos já curtiam uma praia. No verão, dizem, a Via Appia se enchia de bigas e gente encalorada. Calígula e Nero mantinham palácios de férias em Anzio, e Justiniano chegou a baixar um edito assegurando a seus súditos uma vista do Mediterrâneo e o Adriático totalmente devassada. De qualquer modo, até quase meados do século 18, a talassofobia falou mais alto. Um médico inglês, dr. Richard Russell, acabou com ela, difundindo a crença de que as águas do mar possuíam incomparáveis virtudes terapêuticas, principalmente entre os aristocratas, que até então passavam o verão em estâncias hidrominerais, como Bath. A água do mar seria a responsável pela superioridade dentária dos marinheiros e a melhor cura para uma vasta gama de moléstias, até mesmo da lepra. Com a inauguração de um balneário em Scarborough, em 1736, o hábito de ir à praia pegou, contaminando o populacho depois que os primeiros trens de passageiros chegaram até Brighton, no século seguinte, que foi quando o *boom* do turismo de massa teve início.

Os ingleses passaram a apreciar tanto os banhos de mar que, nos demais países da Europa, o hábito de ir à praia ganhou o nome de anglomania. Foram eles que também inventaram o banho de mar pelado. Muitos atribuiam a beleza singular das inglesas à prática da natação. Goethe era um deles. A paixão dos intelectuais britânicos por praias e banhos de sol também o comovia. E era mesmo comovente. Swinburne passava horas boiando nas águas da ilha de Wight. Lorde Byron atravessou a nado o Helesponto (hoje conhecido como estreito de Dardanelos) e por esse feito ganhou o apelido de "Peixe Inglês". A morte de Shelley por afogamento, na costa de Viareggio, na Itália, acrescentou um dado novo à talassofilia saxônica.

> Horácio, Ovídio, Propércio e Sêneca odiavam oceanos porque os viam como separadores dos homens

Sucumbir à força das águas passou a ser uma fantasia recorrente de poetas românticos, mesmo fora da Inglaterra. Caymmi, portanto, não foi o primeiro a descobrir que é doce morrer no mar.

Entre os cariocas, o banho de mar só se tornou hábito corriqueiro nos primeiros anos deste, perdão, do século passado, quando o acesso à praia do Flamengo foi facilitado pela reforma urbana comandada pelo prefeito Pereira Passos, responsável pela abertura da avenida Beira-Mar, em 1906. O próprio prefeito

incumbiu-se de redigir o primeiro regulamento estipulando normas para o melhor funcionamento dos balneários da cidade. Por questão de segurança, as moças só podiam cair n'água acompanhadas de um banhista especialmente contratado para segurar-lhes a mão, mas ainda sem o nome de salva-vida. À disposição de quem se afogasse havia salas mais do que adequadas, com o instrumental necessário: abridor de boca, tesouras, pinças de Laborde, pincéis para provocar vômito, toalhas e seringas hipodérmicas. Já era outro o prefeito do Rio quando, em 1917, novas regras foram baixadas, visando a disciplinar ainda mais o banho de mar. Para evitar insolação, limites de horários foram impostos aos banhistas, que também tiveram de aprender a não fazer zorra na areia e abolir trajes considerados indecentes pela pudicícia da época.

A quem se interessa por mar, praia e talassoterapia, recomendo um mergulho em dois oceânicos ensaios: *O Território do Vazio – A Praia e o Imaginário Social*, de Alain Corbin, traduzido há dez anos pela Companhia das Letras, e *The Beach – The History of Paradise on Earth*, de Lena Lencek e Gideon Bosker, publicado no ano passado pela Viking e ainda inédito no Brasil. Infelizmente, nenhum deles toca em nossos hábitos balneários, o que me permite lançar daqui um desafio aos intelectuais brasileiros para que metam um calção, caiam na água e pesquem tudo que for possível sobre a importância do mar e da praia em nossa cultura, de Pedro Álvares Cabral ao folclore de Ipanema e Arembepe, das canções de Caymmi à Bossa Nova de Menescal & Bôscoli, das marinas de Pancetti aos carnavalescos banhos de mar à fantasia, passando por *Antes, o Verão* (de Carlos Heitor Cony), *Limite* (de Mário Peixoto), pelas crônicas de Rubem Braga e Paulinho Mendes Campos, pela *Garota de Ipanema* e por *A Ostra e o Vento* (de Walter Lima Jr.) – sem excluir, evidentemente, aqueles roqueiros paulistas que ameaçaram invadir a minha, a nossa praia, na década de 80.

OUVINDO ESTRELAS

Villa além do muro

Por que o Brasil rejeita um de seus maiores gênios?

Por Enio Squeff

A notícia saiu na TV Bandeirantes: nas comemorações da queda do Muro de Berlim, Mstislav Rostropovich, com um conjunto de violoncelos, teria tocado o segundo movimento da *Bachianas nº 1*, de Villa-Lobos. Ou seja, numa das capitais musicais do mundo ocidental (a outra seria Viena), por onde passaram ou onde nasceram alguns dos maiores compositores do Ocidente, deu-se que se lembraram de tocar a música de um brasileiro. E isso em meio a um repertório, digamos, autóctone. Que vai de Schütz a Stockhausen, mas em que não poderiam faltar Mozart, Beethoven, Brahms, Richard Strauss ou Schoenberg, entre muitos mais. Para que se entenda: seria como incluir Machado de Assis numa antologia alemã ao lado de Goethe, Schiller, Büchner, Elias Canetti, Brecht...

No entanto, confirmada a notícia, não houve repercussão alguma do fato nem no Brasil, em muito menos na Bandeirantes. Por quê? À primeira vista, é bem provável que, de tanto nos elogiarmos por nossos feitos na área econômica, não reste lugar na mídia brasileira para inchar nossa auto-estima com esse tipo de façanha que realmente não contaria – tal como o de sermos reconhecidos lá fora, não pelo futebol, ou pelo brilhantismo de nosso presidente, mas por um de nossos músicos que, casualmente, não é o mais estimado por certos professores da USP, por exemplo. Mas seria essa mesmo a razão? Parece não existirem respostas unívocas. E não sei se, na comiseração que possa vir a ter comigo mesmo, eu encontrarei, um dia, desculpas suficientes por ter sido um dos primeiros a discutir Villa-Lobos e sua relação com Getúlio Vargas.

Villa-Lobos chega da Europa: o Brasil em sua melhor expressão

FOTO REPRODUÇÃO/AE

Foi há mais de 20 anos, nas páginas do *Estadão*. Lembro-me de que o que eu levantava como hipótese – isto é, que a música de Villa talvez expressasse alguns sintomas do fascismo virtual do Estado Novo de Getúlio – tempos depois seria tomado como cavalo de batalha de alguns acadêmicos. E, em menos tempo do que eu previa, logo surgiriam as teses universitárias – algumas francamente contra uma suposta música "fascista" de Villa, advindo daí, porém, todos os outros equívocos: como o de que Villa foi o único artista a servir o Estado de Getúlio; como se Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Augusto Mayer, Graciliano Ramos, Manuel Bandeira e muitos mais não tivessem feito o mesmo. E como se isso redundasse numa arte inferior.

> Villa-Lobos foi tocado no dia da queda do Muro de Berlim, mas permanece segregado em seu próprio país

Talvez importasse concluir que, por isso mesmo, se toca tão mal Villa-Lobos entre nós; e que, se for para cobrar de quem quer que seja posturas políticas sempre coerentes, seria de se perguntar por que Mário de Andrade nunca falou mal dos quatrocentões do café que o patrocinaram, sem que, com isso, se possa inferir que sua obra seja menor (como, aliás, o faz parte dos intelectuais da universidade ou fora dela; os mesmos que teimam em atacar em Villa o que relevam nos outros).

Devo confessar, a esse respeito, que, apesar de meu malfadado pioneirismo na matéria, nunca entrei nessa. Mas não posso deixar de pensar que tudo, afinal, talvez se deva ao grande mal-estar de nossa cultura neste *fin de siècle*. Somos, realmente, os brasileiros, como intelectuais, quase todos infensos à música. Não a consideramos parte integrante de nossa formação intelectual. Damos como índice mínimo de cultura ou erudição (?) que é fundamental saber de Dostoiévski, Proust e que Velázquez ou Braque não podem faltar nesse nosso repertório de mundo. Em relação à música, porém, vamos, quando muito, até Tom Jobim (que, felizmente, foi sempre além dele próprio para, invariavelmente, chegar sempre a Villa-Lobos em sua veneração).

Conta Oliveira Martins (em *História de Portugal*) que, num determinado período do século 19, os portugueses chegaram a uma tal decadência que um almirante, perante seus oficiais – não se lembrando que parte da história da cartografia fora escrita por seu país –, certo dia, mediu, com palmos, a distância que haveria entre Portugal e outro ponto qualquer do mapa. É como no Brasil. Já demos Villa-Lobos que serve à feição dos alemães (que, como disse, têm Beethoven, Mozart, Bach e sei lá quantos mais). Não obstante, para comemorar nossos 500 anos, eis que a um ministro (Rafael Greca) só ocorre apontar no mapa para Chitãozinho e Xororó. Perdão, senhores, não é culpa só do presidente ou de um ministro chegarmos aonde estamos. Há que ter em mente que a rejeição a Villa começa nas nossas universidades, mas não termina entre nossos músicos ou entre os nomes de nossa intelligentsia. Afinal, vivemos num país onde Beethoven também não tem lá muita importância, se é que me entendem. !

A poesia de um mutante

Philippe Starck, o maior designer contemporâneo, defende a obsolescência do pensamento masculino, a adoção do não-produto, o novo homem biônico, a rebelião e o amor

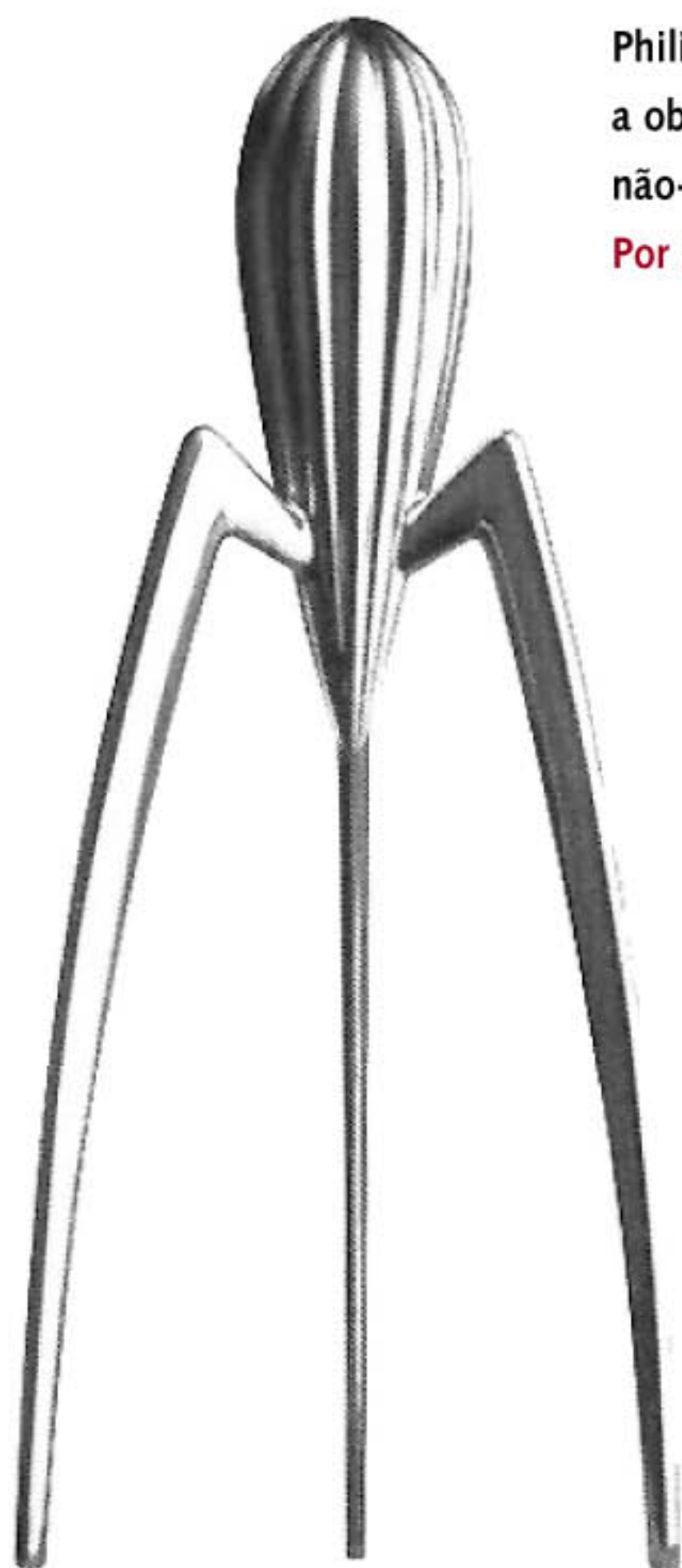
Por Fernando Eichenberg, de Paris

Uma das mais célebres criações do maior designer da atualidade, o francês Philippe Starck, é a cadeira de três pés do Café Costes. Por que três pés? Porque o triângulo é indeformável. Porque num café no qual há 500 cadeiras, 500 pés a menos representam 500 possibilidades a menos de alguém tropeçar. Philippe Starck é assim. Seus objetos devem seguir uma regra máxima: apresentar elegância na coerência. A aparência submete-se ao útil. O bom substitui o belo. A mensagem sobrepõe-se à mercadoria. Cartesianismo e existencialismo adaptam-se à prancheta: "Se não produzo, não existo", "O espaço precede o objeto". Sua marca reproduz-se ao infinito: uma escova de dentes, uma televisão que sorri, uma motocicleta, um computador, uma garrafa, uma bota, um espremedor de limão em forma de foguete, casas em catálogo, óculos, talheres, relógios. A marca de Starck está na decoração de hotéis em Nova York, nos aposentos presidenciais do Palácio Champs-Élysées, no aeroporto de Bordeaux ou em impressionantes formas de prédios de Tóquio. "Um hotel nada mais é do que um travesseiro", diz, reduzindo sofisticadas construções a um punhado de penas. Quando viaja, vasculha latas de lixo para estudar as "microinformações inconscientes da sociedade". Seu catecismo prega que os objetos devem ser desprovidos de status social e de signos machistas e etiquetados com humor, inteligência e poesia a um preço justo. A grande maioria dos objetos que nos circundam, denuncia, é inútil. Aos rótulos de designer e arquiteto sucedem-se diferentes epítetos: chantre da ascese, mestre do minimalismo, visionário esclarecido, fornecedor de sinais do meio ambiente. Ele garante que não vende, mas subverte. Refuta o objeto em nome da criação, diz que se tornou designer por acaso

FOTO DIVULGAÇÃO

Starck como um Shiva pós-moderno, pelo fotógrafo J. B. Mondino. Na página oposta, o *Juicy Salif*, espremedor de limão que é uma das peças mais famosas do designer francês

e prefere ser lembrado como "agitador político" ou "agitador de civilização". Philippe Starck é, sobretudo, um defensor da espécie em mutação. Uma espécie que acusa de falta de memória. No seu escritório no subúrbio de Paris, onde concedeu a entrevista que se segue, ele contou a **BRAVO!** como consumiu quatro anos de reflexões que germinaram em uma série de ações planetárias para o início do novo milênio, incluindo uma em São Paulo. Na incessante busca do amor como imensidade e única coisa sólida, Philippe Starck reduz sua missão à passagem ao objeto mínimo e imaterial, ao mundo do *moral market* e do não-consumidor. Ele quer ajudar a espécie a recuperar sua memória. Philippe Starck é assim. E é impossível prever qual será seu próximo estado mutante.

BRAVO!: O sr. defende que não podemos passar de um milênio a outro sem nos questionarmos. Quais as questões e proposições para o novo século?

Philippe Starck: Tudo começa com a honestidade consigo mesmo, com a radicalização de posições. Não podemos ter a pretensão de dizer qualquer coisa aos outros enquanto nós mesmos não tomamos decisões, não fizemos reflexões e as tentamos aplicar. Depois, é um problema de método. Quando trabalhamos, fazemos uma escolha. Trabalhamos ou para ganhar dinheiro – e há profissões hoje somente para isso – ou com uma certa idéia de generosidade, de que devemos merecer nosso lugar sobre a Terra, merecer nossa inscrição na sociedade, na civilização e na espécie. Ninguém é obrigado a ser um gênio, a mover montanhas, como Einstein, mas todo mundo é obrigado a participar. Não há nunca grão de areia pequeno demais. A beleza já é participar. Há pessoas que não participam. Mas também há pessoas que participam em proveito próprio, sem nenhuma idéia comunitária. Quando trabalhamos honestamente, somos forçados a aumentar a perspectiva, o ângulo de visão. Para um produtor, como eu, fazer o objeto pelo objeto, o produto pelo produto, significa a imbecilidade ou a banalidade. É o malogro total. Temos de fazer as pessoas se interessar, fazer que se perguntem qual será o benefício disso tudo ao humano, qual a contribuição. Nesse momento, é preciso ser moderno e reconhecer que há múltiplas maneiras de contribuir. Não podemos esquecer que uma das poucas obrigações que temos na vida é trazer felicidade e mesmo prazer. A felicidade é melhor. Mas o prazer também está aí, caso a felicidade seja impossível de ser alcançada. Para poder contribuir com o homem, precisamos saber quem é ele, quem é esse humano. Imediatamente você é obrigado a procurar saber em que sociedade ele vive, a se interessar pela civilização na qual a sociedade está inscrita e, depois, pela espécie que produziu essa civilização. Se esse caminho de ida e volta não é feito, não se pode dizer que o problema foi abordado. Depois disso, será fácil redescender, até a realização do desenho de uma escova de dentes. O objeto final não tem nenhuma importância. O importante é que o caminho foi feito. Quando me aventurei nessas reflexões, na forma, porque não sou inteligente ou culto, percebi que o que tem uma importância vital na nossa mais humilde vida cotidiana se passa no nível da espécie.

Abaixo, Starck posando de garoto-propaganda de si mesmo para Mondino: além da genialidade, ele tem um inegável talento para a autopromoção. Na página oposta, no alto, a enorme peça dourada, sem outra função que não a simbólica, com que ele coroou seu projeto do prédio de basalto preto da companhia de cervejas Asahi, em Tóquio. Nas fotos menores, de cima para baixo: jaqueta à prova d'água, da coleção *Wet Elegance*; isqueiro; cadeiras *Cheap Chic*, com estrutura de alumínio e assento de polipropileno. O famoso modelo é empilhável, leve, fácil de transportar e tem linhas minimalistas, a forma reduzida ao essencial. Nascido em janeiro de 1949, na França, Starck começou sua carreira aos 20 anos, trabalhando no atelier de Pierre Cardin

Hoje, como o sr. vê a espécie?

Nossa espécie tem um problema de amnésia. Nós, os supermacacos que somos, estamos num ritmo bastante interessante, mas esquecemos por que estamos no mundo e para onde ele vai. Esse é o único tema interessante de conversação que deveríamos ter, em vez de falar do último carro, da última televisão, do último vestido ou do que quer que seja. Deveria ser uma pesquisa permanente, mas constatamos que é o último tema abordado na nossa sociedade. Somente o fato de lembrar isso já me parece uma missão. Os pais ridicularizam os filhos de 16 anos que retornam da aula de Filosofia perguntando: "Pai, quem sou eu, onde estou?". Mas é aí que acontece tudo. Os pais não respondem, porque eles mesmos nunca se questionaram. Não tenho medo do ridículo, de ser criticado por coisas assim. O primeiro dever é dar um chute no formigueiro, dizer: "Escute, acorde". Depois, devemos ir um pouco além: "Muito bem, acordar, mas para fazer o quê?". Nosso problema de amnésia é que nos esquecemos do que éramos e, assim, não poderemos saber o que seremos. Se não sabemos o que éramos e o que seremos, não podemos saber o que somos. É preciso lembrar que há coisas extremamente belas nisso. Antes sabíamos que éramos bactérias. Aprendemos recentemente que, antes da bactéria, éramos cristais de argila. É preciso um grande esforço de imaginação, mas podemos ver bem a bactéria. Mas cristal de argila... Dizer que estamos mais próximos de uma taça de champanhe do que de um peixe é algo impressionante. Não vemos vida numa taça de champanhe. Quando aprendemos que nosso nascimento é uma cópia da reprodução de cristais, isso abre horizontes. Do cristal ao supermacaco é um percurso extraordinário. Nesse momento nos damos conta de que somos uma espécie bastante jovem, e isso nos dá uma dimensão do que podemos nos tornar no futuro. E, nesse momento, é o mundo da poesia que se abre. Fomos bactérias, peixes, batráquios, supermacacos. É evidente: somos mutantes. O estado de mutante é nossa poesia, nossa diferença e nosso dever.

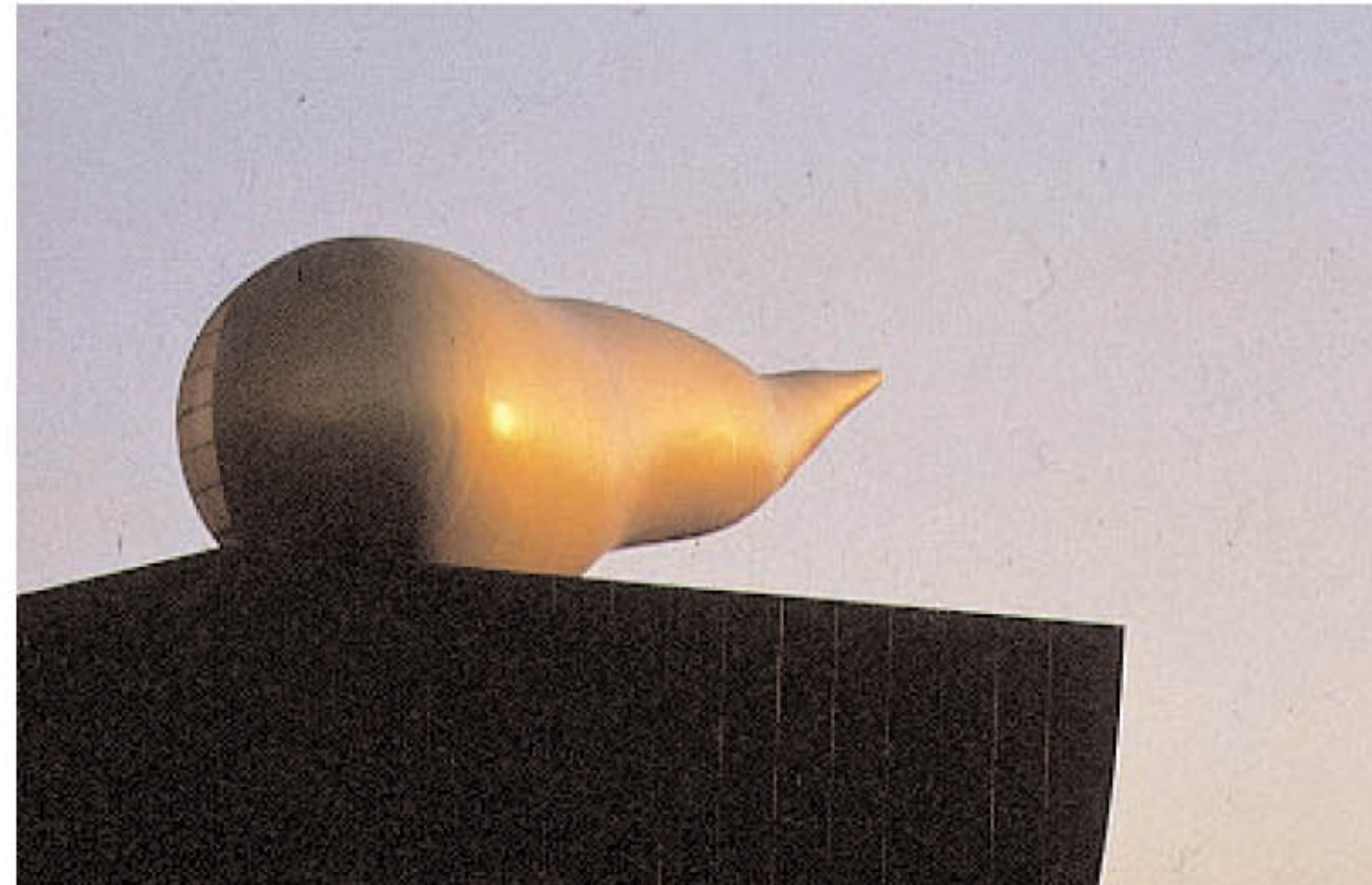



FOTO DIVULGAÇÃO

E é também nossa amnésia?

É preciso assumir a chance que temos de ser esse viajante extraordinário, que, num tempo extremamente curto, se transforma de um cristal de argila nesse "x", que ainda não conhecemos. Se colocarmos nossa história em perspectiva, sob o ângulo da mutação e da aceitação de que isso é nossa especificidade e nossa poesia, percebemos que é essa falta de consciência que nos impede de fazer certas coisas na sociedade. Enquanto não reconhecermos nosso estado de mutantes, permaneceremos arcaicos. Como arcaicos, há dissensões entre nós, dicotomias que provocam problemas de velocidade. Caminhamos em diferentes velocidades no interior de nós mesmos. Os cientistas não interromperam sua mutação, seu raciocínio continua a mudar. Mas nós continuamos numa vida arcaica. É fundamental relembrar o mais rápido possível que há urgências. Quando não avançamos, deixamos o lugar para que alguma outra coisa se introduza nesse vazio. Quando o progresso é interrompido, deixa entrar a barbárie. Hoje, devido a uma pane de velocidade da mutação, assistimos ao retorno da barbárie de uma forma bastante grave. Na nossa pequena escala de geração, pode-se imaginar que, se não nos mexermos nos dois ou três próximos anos, poderemos ter uma volta da barbárie em 30 anos. O que seria trágico para nós, em termos egoístas, e para nossos filhos. É preciso sacudir. É preciso dizer às pessoas: "Acordem, interessem-se por suas vidas, sua civilização, sua espécie, lembrem-se de que vocês são mutantes, de que é preciso retornar ao trabalho". E então tudo vai clarear.

Quais são os caminhos dessa mutação?

Os desafios são claros. Há uma sensação difusa de que, para retomar nossa velocidade de mutação, não podemos mais continuar num ritmo natural. Será preciso sintetizar-se, passar uma etapa importante, aceitar o casamento da biogenética controlada com o biônico controlado. No lugar de refutar essa possibilidade e dizer "que horror!", devemos encará-la como nosso instrumento, como nossa porta de saída. A Terra desaparecerá em 4,2 bilhões de anos, quando o Sol se extinguirá. Antes, será vitrificada e, depois, explodirá. Isso já nos dá uma idéia do cenário. Alguns vão dizer que teremos tempo até daqui a 4,2 bilhões de anos. Não é verdade. Nunca temos tempo. A beleza é participar, ser responsável, assumir e dirigir nossa história. É aqui que vemos que a mutação é muito importante, porque não vamos fazer imigrar nosso corpo arcaico, mas nosso próximo estado de mutação. Há coisas extremamente belas hoje no cotidiano. Quero fazer que as pessoas se interessem por essa poesia. Tenho a impressão de que, se trabalhássemos nesses termos, poderíamos fechar um livro, um capítulo desta civilização. A civilização que conhecemos hoje, dita moderna, é um roteiro como qualquer outro. Hoje, ele patina. Estamos muito próximos, mas não conseguimos chegar ao fim da história. A história é que queríamos Deus, por diversas razões. Estamos em condições de nos tornar Deus, mas nos últimos metros nos enredamos. Enquanto não conseguirmos nos tornar Deus – esse conceito que inventamos –, permaneceremos no mesmo lugar e enlouqueceremos por não atingir nosso objetivo. Se retomássemos a velocidade, poderíamos nos tornar Deus, ou o que chamo de o humano sublimado. Haveria o retorno das contribuições de todos esses bilhões de ancestrais que trabalharam nesse roteiro, e poderíamos entregar a nossos filhos uma página branca. Não vamos discutir a

qualidade da história. Pouco importa. O importante é a poesia. Escrevemos o primeiro capítulo do poema. E agora temos meios extraordinários para começar o segundo capítulo de uma nova civilização, que deverá ser totalmente diferente da outra, graças aos instrumentos de que dispomos. Acredito que coisas assim nos dão otimismo, uma outra dimensão, uma dignidade. E a dignidade nos dá entusiasmo. É uma boa terapia fazer as coisas assim.

Como essas reflexões se traduzem no seu trabalho?

Esses são os temas de minhas reflexões há três ou quatro anos, e elas geraram ações. Aqui volto ao início da conversa: ninguém é obrigado a ser um gênio, mas todo o mundo deve ter consciência da dimensão de sua utilidade. Repito: o importante é participar. O encanador, o jornalista, o garagista, o matemático, todo o mundo deve fazê-lo. Eu sou designer. Não sou o melhor dos designers, longe disso. O design não me interessa. Foi uma profissão que me escolheu, que aceitei por preguiça e lassidão. Era fácil, e fiz mais ou menos bem. Me perguntei, então, o que poderia fazer com esse instrumento que possuía, que tem seu poder e seus limites. O poder, aumentei enormemente. Trabalhei para aumentar o poder desse objeto. Graças à imprensa, tenho uma audiência desproporcional em relação ao que faço. O que me interessa não é o que faço, mas sim ter audiência: minha realidade é de comunicação, não de produção. Minha realidade é ser um agitador político, um agitador de civilização. Faço o que posso, um empurrãozinho aqui, outro ali, um pum aqui, um arroto lá, coloco um nariz vermelho de palhaço. Como tínhamos essa oportunidade de mudança de milênio, disse: "É agora ou nunca para aproveitar isso". Há quatro anos trabalho para estabelecer uma linha de ação, que não é perfeita, mas tenta dar uma proposição coerente ao novo ano.

Qual é essa linha de ação?

Preparo uma ação sobre a alimentação. Pensar bem exige um corpo são, e para isso é preciso um bom combustível. Faço isso por meio de uma empresa de alimentação que se chama OAO e também por meio de uma cadeia de restaurantes que vai ensinar às pessoas a inteligência da alimentação, batizada de BON. Na construção civil, tenho o projeto YOO. Tento mostrar às pessoas como elas podem gastar menos e viver melhor seu hábitat. Promovo uma ação de distribuição mundial – americana japonesa e européia – do projeto que finalizei de design popular, com objetos muito bons a preços normais. Também trabalho numa nova proposição para solucionar esse horror que é o turismo, a continuidade do flagelo de nossa civilização que é o colonialismo. Chama *Mama Shelter*: são locais que serão abertos em setembro, no mundo inteiro, nos quais as pessoas poderão repousar, ter férias, com uma outra forma de relação com as pessoas do lugar, com a natureza e consigo mesmas. Trabalho igualmente no projeto de computadores subcutâneos. Estou elaborando ainda para os países emergentes o que chamo de "cérebros". É o projeto *Cosmic Carrot*, prédios que catalisam toda a criação de cidades emergentes da América do Sul. E o ápice disso tudo, que inclui muitas outras ações, é o instrumento mais puro que venho procurando criar nos últimos anos. Algo puro, violento e estritamente político: um satélite e meu próprio canal de televisão. Ainda não posso revelar os detalhes, porque não sou o único proprietário. É um projeto em sociedade com Peter Gabriel. Estamos elaborando uma rede de televisão mundial, extremamente moderna, que também é um projeto de sociedade. Essa é minha maneira de trabalhar.

O sr. poderia explicar melhor os projetos dos computadores e dos "cérebros" na América do Sul?

O computador subcutâneo é um projeto de 15 anos, do começo do biônico. Há 50 anos, por exemplo, o computador era grande como uma casa. Depois se tornou grande como um quarto, como um móvel, como uma máquina de escrever e agora como uma bola de papel. À medida que diminui de tamanho, sua capacidade aumenta. Hoje, ele quer fusionar com o corpo. O próximo computador será biônico, no interior do corpo, com conexões protéicas e comandos mentais. Está tudo pronto, será preciso apenas fazer as ligações. Não tenho meios de fazer o computador biônico final, mas tenho os meios de mostrar um exemplo elementar de uso cotidiano, que permitirá testá-lo. Já os "cérebros" são prédios que reúnem seções de televisão e fotografia, escolas, dança, salas de espetáculos, hotel, restaurante, casas noturnas, lojas, showrooms, que permitirão às cidades emergentes se cristalizar. Todas as energias poderão convergir para esse local. Trata-se de aumentar a velocidade da civilização moderna de uma cidade. O primeiro protótipo será criado em Buenos Aires, e o segundo, em São Paulo.

Abaixo, um dos modelos do *Good Goods*, o catálogo de 60 páginas e 200 produtos que Starck criou, selecionou ou remodelou, o qual chama de "catálogo de não-produtos para não-consumidores" e guia de conduta do consumidor cidadão do terceiro milênio. À esquerda, de cima para baixo: luminária *Oa*, nome do filho do designer, nascido em 1996; a escova de limpeza de banheiro *Excalibur*, 1996; cinzeiro *Joe Cactus*; torneira de banheira

O sr. definiu o século 19 como o da descoberta da máquina, o século 20 como o da fascinação da máquina e diz que o século 21 será o século do humano, da imaterialidade. Como será esse século do humano com computadores subcutâneos, por exemplo?

Seremos mais humanos sendo uma humanidade sublimada pelos resultados técnicos dessas invenções. Será que a pessoa que está nua na praia, no lugar que lhe dá mais prazer, comandando mentalmente seu computador interno para ajudar a reflexão, o raciocínio, a se comunicar, a aprender novos dados, é mais ou menos humana do que o homem reduzido a um tipo de robô que gasta 4 horas por dia no seu carro ou no metrô para se locomover a um local de trabalho de condições deploráveis? Poderia decifrar a vida cotidiana assim. É preciso aceitar o progresso real. Não estamos destinados a trabalhar dez horas por dia numa fábrica e passar mais horas num metrô. Se aceitarmos o resultado de nossas pesquisas, os benefícios desse investimento, teremos uma vida feliz. Há pessoas que já têm coração artificial, fígado de porco, qual a diferença? Já estamos lá. Só ainda não criamos a palavra, a denominação ainda não foi aceita, mas a tecnologia já é utilizada cotidianamente.

O sr. classifica de inúteis 80% dos objetos com os quais convivemos cotidianamente.

Digo que 80% dos objetos são inúteis, servem apenas para roubar o dinheiro do consumidor. São objetos cínicos, de comércio, não são objetos de serviço. Digo também que 95% dos objetos não têm bom senso em termos político, sexual, afetivo. Há atitudes a ser tomadas nesse caso. A mais moderna hoje é a rejeição, a recusa em consumir besteiras. Outra é desmaterializar os objetos, mudar sua forma para que eles possam cumprir melhor sua função. É fácil trabalhar sobre o sentido do objeto. Que um carro, uma mobilete, um gravador não se pareçam com uma arma, numa época de guerra civil mundial, já é algo bom. Que os objetos não sejam todos grandes falos turgescentes e sejam objetos mais inteligentes, intuitivos, afetuosos, infantis, femininos, para emanar novas formas de inteligência, isso é muito fácil de fazer.

Acima, outro exemplar do *Good Goods*. À direita, escorredor desenhado para a empresa italiana Alessi, 1991. "Para um produtor como eu fazer o objeto pelo objeto, o produto pelo produto, significa a imbecilidade ou a banalidade. É o malogro total. Temos de fazer as pessoas se interessar, fazer que se perguntem qual será o benefício disso tudo ao humano, qual a contribuição. Não podemos esquecer que uma das poucas obrigações que temos na vida é trazer felicidade", diz Starck. Convidado inúmeras vezes para vir ao Brasil, o designer até hoje sempre recusou. A curadora Maria Helena Estrada o esperava, em 1997, para a abertura de sua exposição *Vanity Cases* em São Paulo, mas ele cancelou a vinda ao saber que o patrocinador seria uma empresa de cigarros. Mas São Paulo receberá um dos "cérebros", prédios para onde convergirão "todas as energias" e que aumentarão a velocidade da civilização moderna

É uma questão de escolha. O pote de pintura feminino não custa mais caro do que o masculino; é simplesmente uma questão de escolha de sociedade. Tudo isso tem conseqüências diretas. Quando estamos rodeados de objetos bonitos como armas, como dizia uma célebre publicidade dos anos 80, é para fazer a guerra. São os homens que têm o poder. O pensamento masculino hoje está cansado, obsoleto. Hoje há muito mais esperança no pensamento feminino, muito mais moderno, generoso, com idéias de continuidade de tempo muito mais relacionadas à idéia de civilização. É preciso dar o poder à mulher, é preciso que ela seja feliz. Há muito o que fazer. Não é possível se esconder sob a assinatura de um criador. Libere-se.

Como isso se dá na prática?

Podemos aplicar operações assim sobre quase tudo. Não devemos fazer nada que não pudermos aplicar algo político. Uma das razões é que o objeto pode ser efetivamente vicioso. Por isso trabalho com regras bastante estritas: não trabalho com armamentos, álcool, tabaco, religião, jogo, tudo que pode criar dinheiro sujo. Essa é a primeira eliminatória. Fora isso, há outras urgências. Atenção, não digo que faço isso, mas que quero fazer, que tento fazer. Não sou Deus. Também preciso comer, também quero me divertir, tenho preguiça, mas só ter a intenção já é uma atitude enorme.

O sr. não acha que as intenções hoje estão confundidas?

Hoje vemos uma total inconseqüência. São anunciadas coisas incríveis para as pessoas, às vezes mortais, horríveis, e elas não estão nem aí. Não se sentem atingidas, não levam a sério e não acreditam. Isso é incrível. Eu me

queixo por me sentir atingido por tudo. Gostaria de ser tão indiferente quanto a maioria das pessoas. O único problema é que invejo sua indiferença, mas por outro lado vejo-a como um gerador de inconseqüências.

O carro, por exemplo, o sr. considera um objeto inútil.

O automóvel é um objeto completamente nulo. Ele carrega todos os defeitos do mundo. O carro hoje é o maior carregador de símbolos e o pior meio de locomoção. Transporta muitos mais símbolos do que pessoas. O que não é tão grave, exceto que são, globalmente, maus símbolos. Há sexo, poder e violência no automóvel. Com todo o dinheiro que se gasta inutilmente em torno de um carro, incluindo os acidentes, a poluição, etc., poderia ser resolvido o problema dos transportes coletivos, e ainda se poderia ter assentos de penas de avestruz. Para deslocamentos específicos na escala do automóvel, poderiam ser feitos carros que carregassem outros símbolos. Tenho um carro, mas normalmente uso motocicleta. Morava no campo, mas agora voltei a viver em cidades, em Paris, Nova York e Veneza, e, além da moto, uso bicicleta, patinete e caminho. Faço compras de patinete. A moto é um objeto extraordinário, um objeto mínimo.

"Mínimo" é um conceito-chave na sua linha de pensamento e ação.

O sentido da nossa civilização é a economia com um grande "E", é a busca do mínimo. Estive no Havaí há duas semanas e encontrei esse objeto [*uma peça intitulada* Surfing History *(a História do Surfe), com diferentes modelos de pequenas pranchas de madeira, dispostas em ordem decrescente*]. Aqui está o exemplo da nossa civilização. No começo é grande e não muito inteligente. Com o tempo vemos que o objeto diminui de tamanho e se sofistica. A última prancha é menor, usa muito menos matéria e funciona muito melhor do que a primeira. Toda a produção inteligente de nossa sociedade está resumida nesse pequeno quadro.

O sr. revela uma descrença nos grupos políticos tradicionais e afirma que a força de renovação da sociedade futura será o não-consumidor. Como será esse não-consumidor?

Diante do declínio da utilidade da classe política, vejo uma só atitude possível: a rebelião moderna. Ser um rebelde moderno, ao mesmo tempo desconfiado e criativo. Já que o sistema não funciona mais, então o jeito é radicalizar e agir. Quando os grandes movimentos não funcionam mais, é preciso adotar a estratégia dos grandes riscos, a estratégia da exemplaridade, que quer dizer: "Eu vou fazer, acredito e vou fazer". E alguém ao lado vai dizer: "Veja, não é idiota, funciona" e também vai fazer. E isso vai aumentar ao quadrado. É uma estratégia genial e irreversível. A radicalização da tomada de consciência pessoal é irreversível. Quando se é, se é. Quando foi feito, foi feito. Somos confiantes. É a adesão a si mesmo, a reconciliação consigo mesmo. Hoje, como disse, é preciso ser um rebelde, mas moderno, não obsoleto ou reacionário. Refuto a modernidade para ser mais moderno, criar ainda mais longe, pular uma etapa. Para isso, é preciso num certo momento tornar-se o que chamo um não-consumidor. Não é o retrô, o que diz que só vai comer suas cenouras. É alguém que vai dizer: "Isso é justo", "Essa empresa é justa", "Essa outra é desonesta", "Esse produto é inteligente, tem uma real função", "Isso é uma imbecilidade feita para roubar meu dinheiro". Essas pessoas funcionam por uma recusa positiva. Isso vai deflagrar uma nova geração de produtos, os não-produtos, feitos por uma visão real, para uma demanda real, e não pelo marketing. A demanda pode ser bastante ampla. Pode ser um produto apenas para fazer rir, um nariz de palhaço, um aparelho para massagear as senhoras ou também o objeto mais inteligente do mundo. Isso não tem nenhuma importância. O importante é que tenha honestidade e a generosidade por trás. A relação entre esse não-produto e os não-consumidores é o que chamo de *moral market*, o mercado moral. Se quisermos sobreviver ao cotidiano de uma maneira digna, se quisermos entender o pequeno, é preciso ter uma visão do grande. O grande não é complicado de entender; está diante de nós, em permanência.

Abaixo, interior do Café Costes (hoje fechado), projeto de 1984, com as cadeira de três pés: porque o triângulo é indeformável e porque, num espaço onde há 500 cadeiras, 500 pés a menos representam 500 possibilidades a menos de alguém tropeçar. É um exemplo de como os objetos criados por Starck seguem uma regra máxima: apresentar elegância na coerência. O bom substitui o belo. Starck também é o projetista do novo restaurante do Centro Georges Pompidou, que, depois de mais de dois anos de reforma, está sendo reinaugurado neste mês em Paris

O sr. poderia dar um exemplo?

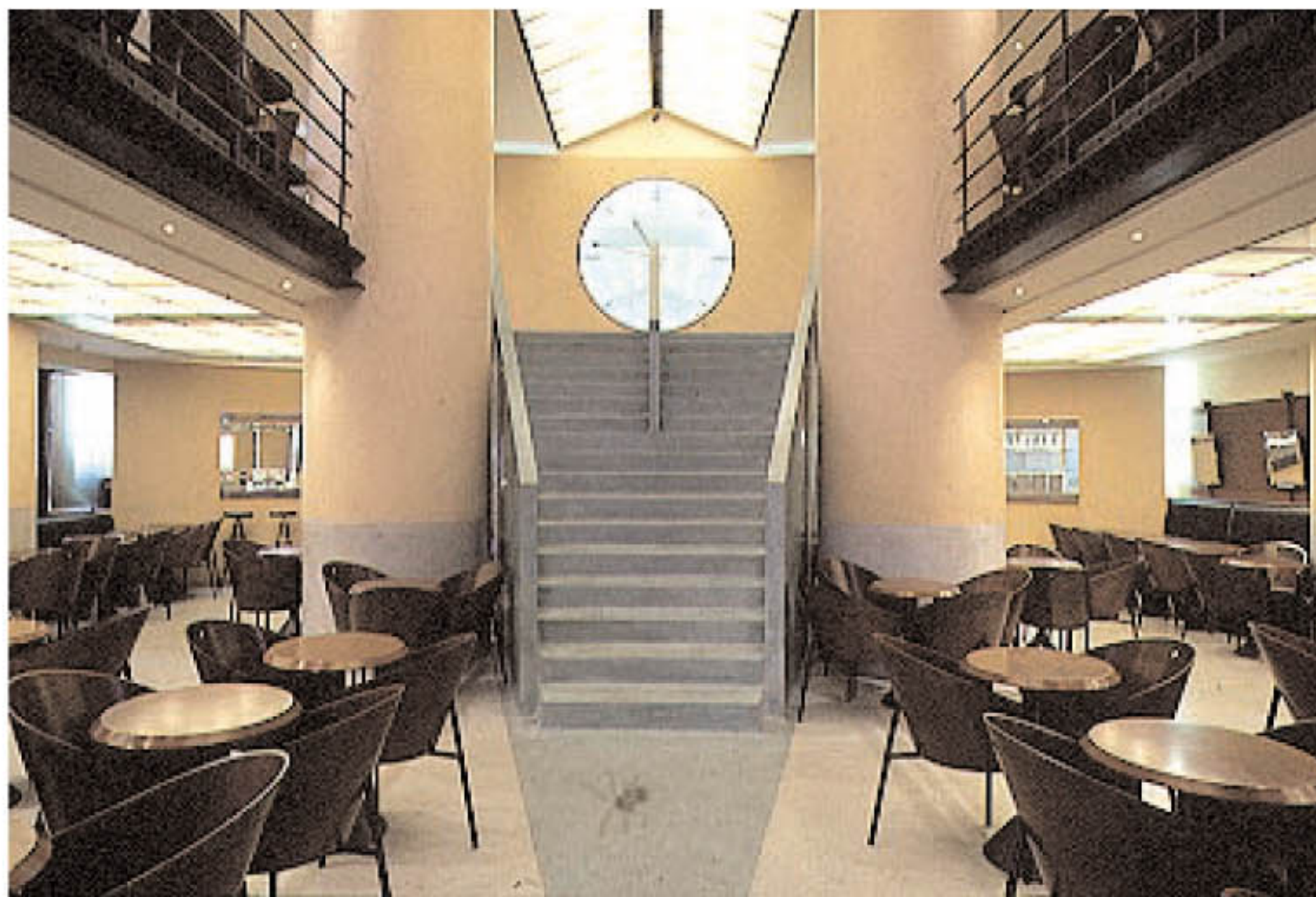
Veja o exemplo das estrelas. Nas estrelas temos o exemplo do que será o não-produto do futuro. Uma estrela que implode reduz seu volume e aumenta sua densidade. O produto do futuro se desmaterializará, reduzirá seu volume e aumentará sua densidade de competência. O céu é que há de mais fácil de enxergar, basta levantar os olhos, ele está lá todas as noites. Quando você vê a Lua, a imagem chega com 3 segundos de atraso. Quando você vê o Sol, a imagem está com 8 minutos de atraso. A imagem das estrelas tem entre 10 e 12 bilhões de anos-luz. Anos-luz, 300 mil km/s. Isso tudo é enorme. Mais: na imagem que vejo, há três ou quatro estrelas que já desapareceram. Repare nas duas coisas ao nosso redor que seriam as mais seguras: o céu nos revela imagens que já sumiram; a Terra está condenada a 4,2 bilhões de anos. Essas duas coisas sólidas não são sólidas. A conclusão é extremamente simples: tudo é relativo. Esta mesa não é tão sólida quanto parece se pensarmos numa massa de elétrons em movimento. Numa conversa, a única coisa que posso realmente pegar, de que sinto o peso, é o olhar, a vibração que recebo e que envio, também chamada de amor. Toda essa relatividade nos leva a dizer que a única coisa sólida interessante é o amor. Isso pode dar um sentido à vida. Há tantas maneiras diferentes de amar. Há o amor apaixonado, o amor paterno, a compaixão. Há tantas coisas apaixonantes sobre o amor, e isso está diante de nós. Todas as leis da química e da física podem ser aplicadas diretamente a nossa atitude.

Acima, *Driade*, 1999. Abaixo, o protótipo *X Ray 1000*, 1996. O designer, que considera o automóvel algo completamente nulo, carregador dos piores símbolos e péssimo meio de locomoção, é um entusiasta da motocicleta: "A moto é um objeto extraordinário, um objeto mínimo". Starck também afirma que 80% dos objetos são inúteis e que 95% deles não têm bom senso, em termos político, sexual, afetivo: "Há atitudes a ser tomadas nesse caso. A mais moderna hoje é a rejeição, a recusa em consumir besteiras. Outra é desmaterializar os objetos, mudar sua forma para que eles possam cumprir melhor sua função"

O sr. defende na sociedade uma atitude em busca do mínimo com a visão do macro?

Eu era terrivelmente pessimista. Estava quase morto. Até o momento em que entendi que somos pessimistas enquanto permanecemos na nossa pequena escala. Quando começamos a querer tomar uma perspectiva um pouco mais aberta, mais elevada, não podemos mais ser pessimistas. O pessimismo decresce à medida que se toma altitude no raciocínio. Você é pessimista no começo porque sua vida não é tão interessante, você tem um monte de pequenos problemas. Mas, na dimensão da sociedade, você começa a mudar. Na escala da civilização você começa a ver que há algo a mais. No âmbito da espécie você se dá conta de tudo.

O sr. se tornou vegetariano recentemente. Por quê?

Tornei-me vegetariano quando meu filho nasceu há quatro anos. Já tinha uma filha de 20 anos, mas, quando se é jovem, não se tem muito tempo para a reflexão. Quando se é mais velho, podem-se ver outras coisas, e me dei conta de que era estranho cuidar da proteção de meu filho e comer os filhos dos outros. É um raciocínio extremamente simples: não gostaria que um grande animal viesse comer meu filho. Não quero me considerar como um grande animal que come os filhos dos outros. Vivemos numa enorme hipocrisia que não pode durar. Todos sabemos que é mentira que os animais não têm consciência da morte, não têm amor e que se pode fazer qualquer coisa com eles. Aconselho a todas as pessoas que não compreenderam essa hipocrisia a comer seu gato. Elas comerão um coelho que não conhecem, mas não comerão o gato que conhecem. Por que razão? É a mesma coisa.

Talentos do *enfant terrible*

O designer francês, que é um condensador das idéias de seu tempo, tem uma marca inconfundível. Por Adélia Borges

Philippe Starck é, indiscutivelmente, a grande estrela do design hoje. Seus objetos atingiram em cheio a imaginação coletiva internacional. Eles têm um quê de sensualidade, mistério, ironia, provocação. Starck sabe como poucos dosar com sabedoria o óbvio, o "velho" – formas, cores, coisas que evocam a memória dos usuários – com o "novo", o chocante, o surpreendente. A mistura parece paradoxal. Ele prova que não é.

Numa atividade quase indecifrável para a maioria das pessoas e vindo de um país, a França, sem tradição em design, conquistou status de astro pop. Tem obras espalhadas por todo o mundo, a lista de empresas que disputam seus projetos é enorme, e nos anos recentes tem-se dado ao luxo de recusar muitos clientes, homenagens, exposições. Tamanha fama se explica não só por seus méritos como criador de objetos que se tornaram a perfeita tradução de nossos tempos, mas também por um inegável talento para o marketing – que ele no entanto nega sempre.

Starck despontou no cenário internacional do design na década de 80, quando o movimento pós-moderno já tinha sacudido as certezas do Modernismo, mas não havia criado nenhuma empatia com as pessoas. Da assepsia do moderno, do cumprimento estrito da máxima "a forma segue a função", passou-se às ousadias do movimento Memphis, com seus objetos superdecorados, enfeitados, pastiches de diferentes estilos. Foi uma época de exagero formal, de redundância do estético, de que pouca gente gostava fora do circuito dos críticos vanguardistas. Foi nesse momento que surgiu esse francês meio louco, logo chamado de *enfant terrible* do design, talvez pelo seu eterno ar de provocação. Starck tinha começado sua carreira em 1969, ainda na faculdade, trabalhando no atelier de Pierre Cardin, em Paris. Na década de 70 trabalhou como designer de interiores. A grande chance veio em 1983, quando refez, a pedido do então presidente francês François Mitterrand, os interiores da ala íntima do Palácio Champs-Élysées. Soube manter-se em cena, como protagonista, desde essa época. Projetou cafés em Paris, hotéis em Nova York e Miami, um bar na Espanha, edifícios no Japão. Povoou esses espaços de móveis, luminárias e objetos de sua própria criação, que passaram a ser produzidos em série por empresas de diferentes países. Começou também a desenvolver inúmeros produtos sob encomenda: banquetas, óculos, motocicletas, relógios, vasos, objetos de decoração, roupas – a lista é interminável. Dela, há alguns projetos que vale a pena pontuar.

Abaixo, Starck como Ganesh e o prédio Nani Nani, em Tóquio, projeto que teve em Godzilla, o monstro de filmes de ficção científica japonês,

uma das fontes declaradas de inspiração: terminado em 1989, lembra uma corcova verde escamosa

O espremedor de limões *Juicy Salif*, produzido pela empresa italiana Alessi. A forma surgiu de um estudo sobre a melhor maneira que se teria para espremer um limão com um copo embaixo. No entanto, longe de respeitar o padrão da "forma segue a função", resultou enigmática, ambígüa, instigante. Outra peça famosa, a cadeira *Cheap Chic*, faz jus ao nome. Em polipropileno translúcido, tem inúmeras vantagens funcionais: é empilhável, leve, fácil de transportar. Tem linhas minimalistas, a forma reduzida ao essencial. Mas mesmo assim dá para identificar como "um objeto de Philippe Starck".

"A primeira coisa que os produtos de Starck comunicam é que são produtos do Starck", avalia o crítico de design italiano Vanni Pasca. "Starck concebe os objetos não só para responder a um uso, mas também para que chamem a atenção ao ser expostos no ponto-de-venda." O professor cita o exemplo da escova de dentes para a Fluocaril, o best seller do designer francês, em que o produto é o display dele mesmo. A forma curva da ponta da escova repete-se em muitos outros produtos de Starck. Está numa luminária, num pegador de panelas ou no prédio da companhia de cervejas Asahi, que projetou em Tóquio: numa vizinhança de casas tradicionais e antigos templos, ele fez um edifício contemporâneo em basalto preto e colocou no alto uma peça dourada, enorme, sem outra função que não a simbólica.

FOTO DIVULGAÇÃO

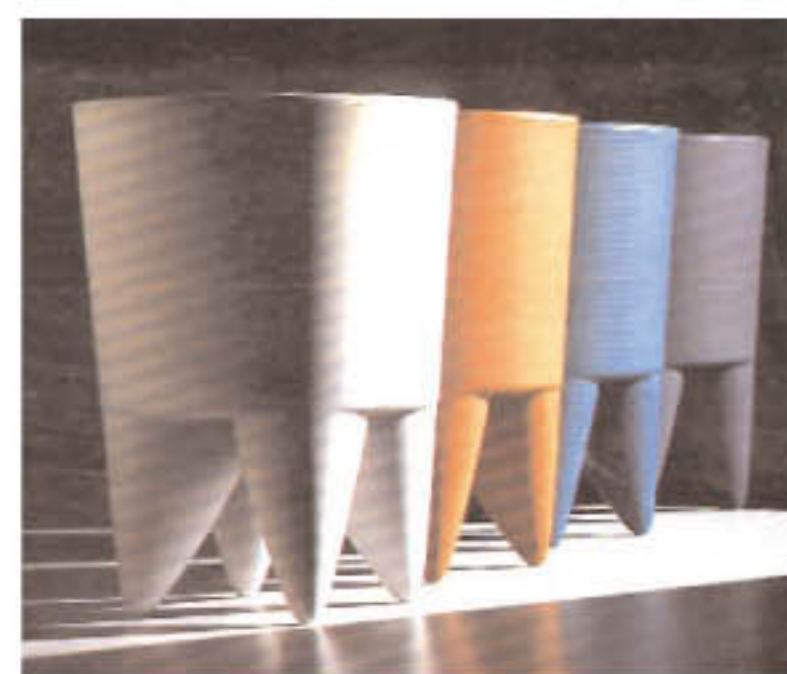
É lugar-comum, nas entrevistas, ele dizer que não está nem aí para o design, que "quer apenas" dar "prazer às pessoas, fazer que elas se sintam mais desejáveis, bonitas, sensuais". Suas aparições são muitas vezes teatrais. "Starck é designer de si mesmo, estrategista de si mesmo", afirma Pasca.

No momento, Starck está reformulando um velho edifício em Buenos Aires para abrigar um hotel. Ele e o empresário argentino Alan Faena abriram uma empresa chamada Cosmic Carrot (Cenoura Cósmica), e prometem seguir com projetos de outros hotéis similares em São Paulo, Rio, Santiago e Punta del Este.

Nos anos recentes, o discurso de Starck está transcendendo o design e a arquitetura para atingir o campo do comportamento. É arauto de uma nova atitude. É o que se pode ver pelo *Good Goods*, catálogo de 200 produtos que criou, selecionou ou remodelou e que chama de "catálogo de não-produtos para não-consumidores" e guia de conduta do consumidor cidadão do terceiro milênio.

Starck critica a idéia de progresso que norteou a civilização ocidental, diz que "80% dos objetos são inúteis, servem apenas para roubar o dinheiro do consumidor" e propõe uma moralização do mercado. O designer mais famoso do mundo diz que o design não o interessa. Apresenta-se como "um agitador de civilização", criticando o consumismo e chamando de "imbecilidade" a preocupação com o produto pelo produto.

Ele não é o primeiro designer a fazer essa crítica, que se ouve desde o início da década de 90 e gerou em vários países desenvolvidos uma cultura alternativa de produtos. No entanto, quando saem da boca de Starck, as palavras ecoam com mais facilidade. Olivier Boissière, autor de um livro sobre ele, diz que Starck é "um ávido condensador das idéias de seu tempo". A afirmação pode ser entendida não só no campo dos objetos concebidos por ele, mas também na sua atuação como "agitador político". Aos 51 anos de idade, Starck continua com a mesma vibração anticonformista do *enfant terrible* do começo. Surpreendente. ■

À direita, de cima para baixo: a televisão *Zéo*, 1994-95; os bancos *Bubu*, 1991; o banco *WW*, baseado em proposta de um escritório para Wim Wenders, 1990. Starck despontou no cenário internacional do design na década de 80, quando o movimento pós-moderno já tinha sacudido as certezas do Modernismo, mas não havia criado nenhuma empatia com as pessoas. Da assepsia do moderno, do cumprimento estrito da máxima "a forma segue a função", passou-se às ousadias do movimento Memphis, com seus objetos superdecorados, enfeitados, pastiches de diferentes estilos. Foi uma época de exagero formal, de redundância do estético, de que pouca gente gostava, fora do circuito dos críticos vanguardistas. Foi nesse momento que surgiu esse francês meio louco, logo chamado de *enfant terrible* do design, talvez pelo seu eterno ar de provocação

O marginal Norman Rockwell

Uma retrospectiva que vai percorrer os Estados Unidos é o melhor contraponto ao menosprezo da crítica que perseguiu o artista. Por Hugo Estenssoro

Em 1976, como parte do programa de festejos do segundo centenário da independência americana, a cidadezinha de Stockbridge, no Estado de Massachusetts, celebrou um "Dia Norman Rockwell". Milhares de pessoas se aglomeraram para ver um desfile de carros alegóricos com encenações de algumas das obras mais famosas de Rockwell. Normalmente é na França que se vê o povo sair às ruas para homenagear espontaneamente um artista que lhe conquistou a imaginação (Victor Hugo) ou lhe inspirou respeito (Voltaire, Sartre). Mas, na democracia americana, como na *República* de Platão, os artistas são saudavelmente marginalizados na esfera pública. Comentei o fato com Rockwell, a quem eu visitava por motivos jornalísticos. Sem ironia nem amargura ele respondeu: "Talvez eles não me considerem um artista".

Rockwell referia-se ao fato de que críticos e historiadores da arte americanos — os estrangeiros simplesmente o ignoravam — sempre faziam questão, quando forçados a se ocupar dele, de assinalar que Rockwell não era um "pintor", mas um "ilustrador". E, com efeito, quando Rockwell morreu dois anos depois, a grande imprensa foi unânime em frisar a diferença. Mesmo um crítico da honestidade e

Acima, *Licença de Casamento*, de 1955. À direita, *Os Fofoqueiros*, de 1948. Óleos sobre tela, são duas das mais de 300 capas que Rockwell fez para a *The Saturday Evening Post* e estão na mostra do artista, criador de uma obra que emerge da comunicação de massa

FOTOS DIVULGAÇÃO/THE NORMAN ROCKWELL MUSEUM AT STOCKBRIDGE

generosidade de um Robert Hughes concluiu seu obituário na revista *Time* afirmando que Rockwell "nunca teve influência na história da arte e nunca a terá". O seu lugar, como ilustrador comercial, está na "história da comunicação de massa". A mostra *Norman Rockwell: Pictures for the American People*, que pode ser vista em Atlanta e vai percorrer várias outras cidades americanas até o começo de 2002, é uma ocasião mais que bem-vinda para a reflexão.

É interessante considerar até onde pode chegar a cegueira de uma ortodoxia dominante. A arte moderna, que supostamente condenava à morte a estreiteza asfixiante das tradições "clássicas", abrindo espaço para a livre circulação de todas as possibilidades da imaginação, em especial aquelas surgidas da tecnologia industrial (como a comunicação de massa), torna-se tão exclusiva e excludente quanto os mais rigorosos e preconceituosos cânones tradicionais. A "tradição do novo", na memorável frase de Rosenberg, é tão míope e tirânica quanto a velha "tradição do antigo". E igualmente incoerente: as litografias de Daumier, os cartazes de Toulouse-Lautrec, as metáforas visuais de Magritte, as serigrafias de Warhol são parte integral e gloriosa da "história da comunicação de massa" em medida muito superior à da modesta contribuição de Norman Rockwell. Aliás, o "caso" Rockwell é um fenômeno muito mais curioso e interessante do que os mencionados porque opera ao contrário. Enquanto os primeiros desembocam na comunicação de massa, a obra de Rockwell emerge delas.

Abaixo, *Novos Garotos na Vizinhança*, 1964. Embora estivesse na contramão da arte moderna e marginalizado, foram as imagens de Rockwell e não outras da torrencial e desvairada produção em massa da indústria gráfica americana as que ficaram no imaginário de várias gerações. O humor, nunca satírico e freqüentemente nostálgico, está sempre presente, "inartístico" e antiacadêmico na medida em que os dogmas modernistas iniciam sua guerra de conquista hegemônica

Como as xilogravuras de cordel do mexicano Guadalupe Posada, o fotojornalismo policial de Weegee, os desenhos animados de Disney, a *pulp-fiction* de Simenon e Raymond Chandler ou os filmes de bangue-bangue, a arte de Norman Rockwell surge da "arte popular" caracterizada pelo mais crasso comercialismo. Porém, como os exemplos citados, a obra de Rockwell merece ser reavaliada de duas maneiras: em seus próprios termos – que são diferentes dos convencionais – e como um fenômeno marginal, na contramão da história da arte moderna. Se, na era da tradição "eterna", havia lugar para heterodoxos como Bosch, os Churriguera, Archimboldo ou Piranesi, na era da novidade permanente podemos reservar um nicho para o miraculoso anacronismo de um Rockwell.

Isso, naturalmente, se aceitarmos um modernismo de tradição única. Ainda bem que esse mito está a desmoronar-se aos poucos, tanto nas artes como nas letras. O impacto do Modernismo foi tão avassalador, e os seus métodos tão sistematicamente teóricos, que se conseguiu consignar à invisibilidade setores inteiros da arte moderna. A combinação do individualismo romântico com a descoberta da auto-suficiência do artefato estético levou à obliteração quase total de outras possibilidades muitas vezes, curiosamente, em nome do moderno. O exemplo clássico é o da fotografia. Outro, ainda por estudar, é o da iconografia popular que teve como veículo a "comunicação de massa".

Norman Rockwell nasceu em 1894, ano em que o diário *The New York World* lança as primeiras histórias em quadrinhos. Isto é, quando a tecnologia gráfica permite as grandes tiragens que fariam dos jornais uma presença cotidiana na vida do povo. Quando Rockwell faz 20 anos, novos avanços fazem das revistas semanais outro veículo de comunicação de massa. A maior e mais importante delas, nos Estados Unidos, é a *The Saturday Evening Post*, que, da folha avulsa criada por Benjamin Franklin, torna-se, com uma circulação semanal de 2 milhões de exemplares, na predecessora da televisão em termos de penetração e aceitação populares. Com apenas 22 anos, em 1916, Rockwell começa a desenhar capas para o *Post*, primeiro em três tintas, e, em 1926, pinta a primeira capa em cores; no total pintaria mais de 300 (todas na mostra). No apogeu dos *Roaring Twenties* (Scott Fitzgerald é outro assíduo colaborador), durante a Grande Depressão nos 30, e, ao longo da Segunda Guerra Mundial até meados da arcádica década dos 50, Norman Rockwell é a estrela indisputada do *Post* e uma celebridade nacional comparável às estrelas do cinema. Seu reinado, como o do *Post*, termina com a hegemonia absoluta da televisão na cultura popular.

Nesse período de 40 anos, Norman Rockwell resgata primeiro e depois inventa espontaneamente uma imagem dos Estados Unidos na qual a quase totalidade dos americanos se reconhece como num espelho ideal. Trata-se de uma imagem sorridente, benfazeja e nostálgica. Isto é, falsa, na medida em que nem tudo na vida dos homens e das nações é alegria, bondade e sãs tradições. De fato, a sacarina com mel de uma implacável idealização terminaria por enjoar o próprio Rockwell. Mas também é evidente que alguma verdade entranhável para a psique americana estava contida na sua obra. Foram as suas imagens, e não outras da torrencial e desvairada produção em massa da indústria gráfica americana, as que ficaram no imaginário de várias gerações. Os muito elitistas que me perdoem, mas não há rigores estéticos que nos permitam ignorar um fenômeno dessas proporções. Se a arte é o terreno em que reconhecemos os outros e a nós mesmos, uma obra que realiza essa tarefa entre as multidões normalmente alheias a seus efeitos merece, no mínimo, a nossa atenção e respeito.

Acima, *Liberdade de Palavra*, 1943, uma das capas da *The Saturday Evening Post*, publicação que chegou a ter tiragem semanal de 2 milhões de exemplares e fez de Norman Rockwell uma celebridade nacional, comparável às estrelas de cinema. O reinado do artista terminou nos anos 50, a década que marcou a hegemonia absoluta da televisão na cultura popular

Ora, é exatamente isso que os pontificadores, honestos e desonestos, têm sempre recusado a Norman Rockwell. E o pior é que o esnobismo não tem sido a razão mais importante. Os culpados, na minha opinião, são a ignorância e a preguiça intelectual. Simplesmente ninguém, nem o próprio Rockwell (quem, para adaptar uma frase maldosa de Churchill, tinha excelentes razões para ser modesto), quis nem sequer contemplar a possibilidade de que um labor prolongado, feito com probidade e contentamento, pudesse de alguma maneira atingir as alturas rarefeitas da arte. Não estou insinuan-

do que o "caso" Rockwell é o de um *idiot savant*. O duque de Saint-Simon, que produziu o maior monumento da prosa francesa, teria ficado mortalmente ofendido ante a sugestão de ele ser um escritor: ele escreveu suas *Memórias* para vingar-se. De maneira similar, Norman Rockwell pintou para ganhar o pão e para fazer aquilo de que ele gostava. Foi seu público, inumerável e anônimo, que o declarou artista. Ele só acreditou com relutância.

No entanto, é dele que procede o indício que nos permite uma interpretação. Em 1959, Rockwell publica uma autobiografia com o título modesto de *Minhas Aventuras como Ilustrador*. Na época já era uma glória nacional popular, e todo crítico de importância tinha usado o termo "ilustrador" para ridicularizá-lo. Mas Rockwell, numa entrevista da época, quando lhe perguntam o que significa ser ilustrador, responde: "Ilustrar é fazer imagens com base no texto de um escritor. Eu já não sou um ilustrador. Eu pinto quadros de costumes". Talvez por modéstia, Rockwell errava: ele, com raras exceções, nunca foi um ilustrador; tudo que ele fez na vida foram quadros de costumes. Com efeito, o que chamamos a obra de Rockwell são as suas capas da *The Saturday Evening Post*, que não ilustravam nada, nem sequer os eventos da semana (com exceção das datas festivas, como o Natal). Rockwell, como outros "capistas", imaginava um tema qualquer, de tipo anedótico, fazia um projeto a lápis ou carvão que era aprovado pelo diretor e pintava a cena. Nos limites técnicos e editoriais da revista, tinha liberdade total. Foi assim que ele criou, na sua cabeça — ele saia pouco de seu atelier, sempre numa cidade do interior —, uma versão imaginária e pessoal do *american way of life*.

Acima, *Dando Graças*, de 1951; abaixo, *Indo e Vindo*, de 1947, ambas capas do *Post*. Rockwell não é um grande pintor pelos padrões modernos. Mas é pelo menos tão bom quanto os clássicos holandeses do século 17. Ele era um rebelde sem sabê-lo, embora o realmente engraçado seja que os críticos tampouco perceberam

Onde e Quando

Norman Rockwell: Pictures for the American People. **Mais de 70 pinturas a óleo e todas as 322 capas que o artista pintou para a *The Saturday Evening Post*. Até 30 de janeiro no High Museum of Art, Atlanta, Georgia. Em seguida, a mostra percorre várias cidades americanas: Chicago (de 26 de fevereiro a 21 de maio), Washington (de 17 de junho a 24 de setembro), San Diego (de 28 de outubro a 31 de dezembro), Phoenix (de 24 de fevereiro de 2001 a 6 de maio de 2001), Stockbridge (de 9 de junho de 2001 a 8 de outubro de 2001) e Nova York, onde ocupa o Museu Guggenheim de 7 de novembro de 2001 a 11 de fevereiro de 2002**

Quer dizer que Norman Rockwell pertence a uma das mais antigas e conhecidas tradições pictóricas, que, do século 15 ao 19, ocupou lugar importante e honorável nas artes plásticas e inclui entre seus praticantes ocasionais um Frans Hals e um Vermeer, um Velázquez e um Murillo, um Chardin e um Watteau, um Renoir e um Van Gogh. Além, naturalmente, dos grandes mestres holandeses do século 17. O ensaio clássico sobre o gênero foi escrito no começo de século pelo crítico alemão Max Friedländer. Nele o princípio estético básico dos quadros de costumes reside no trânsito de uma idéia, um conceito, à tela. Até certo ponto isso também é verdade nos gêneros clássicos: uma cena bíblica, mitológica ou histórica também transpõe uma idéia a uma linguagem visual (ironicamente, o estrito convencionalismo desses gêneros deveria fazer deles uma "ilustração"). O que diferencia o gênero de costumes é que a "idéia" é tomada da vida real imediata e, para maior impacto, conta uma historieta.

O fato de que o pintor de costumes começa com uma idéia, uma anedota, e subordina a experiência visual a ela pode ser enganoso. Antes da Renascença os cristãos viam a realidade terrena como uma ilusão perversa, pois a verdadeira realidade era o mundo invisível do espírito. Daí uma arte "ideal" que negava a realidade. Só no século 15 a realidade terrena é novamente apreciada, novidade que chega, com a Contra-Reforma, à sua fruição especialmente nos países protestantes do norte da Europa. Há nisso um forte elemento democrático, de confiança em si mesmo e satisfação ante o mundo. Também é, na época, rebelde "antiacadêmico" ante a pompa, solenidade e regulamentação clássica da escola italiana, que exige um mínimo de alta cultura para entendê-la. O pintor de costumes procura o típico e o característico das classes sociais, dos tipos humanos. E o humor — sempre considerado "inartístico" — é um elemento importante de caracterização.

Isso tudo descreve com razoável exatidão a obra e as circunstâncias de Norman Rockwell. Com a industrialização dos Estados Unidos no final do século passado, o puritanismo tradicional americano é sucedido pelo gozo virtuoso de uma merecida prosperidade, o que faz a representação da vida cotidiana ser vista com satisfação. Nova potência mundial depois da Grande Guerra — quando Rockwell inicia a vida profissional —, o otimismo da jovem democracia americana transforma-se em exuberância e orgulho do passado. É Rockwell que fornece a iconografia desse momento de reafirmação da nacionalidade (ele é figura-chave da Renascença colonial). E o humor, nunca satírico e freqüentemente nostálgico, está sempre presente, "inartístico" e antiacadêmico na medida em que os dogmas modernistas iniciam sua guerra de conquista hegemônica. Como o monsieur Jourdain de Molière, Rockwell era um rebelde sem sabê-lo, embora o realmente engraçado seja que os críticos tampouco perceberam.

Abaixo, *Garoto com Carrinho de Bebê*, 1916, e *Crítico de Arte*, 1955. Pintor de costumes, os quadros de Rockwell são uma versão imaginária e pessoal do *american way of life*

Até aqui, tudo bem. Mas é Rockwell um grande pintor? Não, evidentemente, pelos padrões modernos e modernistas, em que a ênfase cai na pintura pura. Mas é pelo menos tão bom quanto os clássicos holandeses do século 17, David Teniers ou Jan Steen por exemplo. Sobretudo, um pintor com ofício. É notório que, quando um dos grandes pioneiros da pintura pura, Édouard Manet, tentou fazer um quadro histórico (o fuzilamento de Maximiliano), falhou humilhantemente apesar de ser melhor pintor do que todos os acadêmicos da época. Mas Rockwell não mentia quando dizia que, em outras circunstâncias, poderia ter escolhido ser um expressionista abstrato. Num quadro de 1962, *Connaisseur*, ele mostra um elegante senhor contemplando um quadro de Jackson Pollock, que ocupa quase toda a tela. O falso "Pollock" é impecável. Mas, admirador fervoroso dele como sou, estou seguro de que Pollock jamais poderia ter feito a mesma brincadeira com Norman Rockwell. Isso é um fato. ■

Era preciso ser absolutamente moderno

O Museu de Arte Moderna de Nova York inaugura a série de mostras que vai mapear a arte do século 20

Por Sonia Nolasco, de Nova York

O século 21 tem à disposição o mapa da arte do 20: o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) inaugurou a série de mostras que, até fevereiro de 2001, vai fornecer um dos panoramas mais privilegiados da arte moderna. Modern*Starts*, que cobre os anos 1880-1990, é a primeira das três exposições do projeto *MoMA2000*, cada uma focalizando um período histórico distinto. A ela se seguirão *Making Choices* (que abrangerá a produção artística de 1920 a 1960) e *Open Ends* (dos anos 60 até hoje). Para tanto o MoMA não precisou ir além do seu acervo. Na verdade, a inovação dos três ciclos é uma abordagem multidisciplinar e a inclusão de obras de arte de todas as áreas do museu, com mostras sinteticamente organizadas: pintura e escultura, gravura, desenho, arquitetura e design, filme e vídeo, fotografia e livros ilustrados. Cada ciclo contém obras de arte de outros períodos e de diferentes meios, criando um diálogo entre os vários momentos históricos da arte moderna. O conjunto formará uma enciclopédia de estilos da arte no século 20, a ser estudada do ponto de vista do século 21.

A mostra inaugural, Modern*Starts*, com obras que ilustram os vários começos da arte moderna, compreende três seções, cada uma ocupando um andar inteiro: *People* (Gente), *Places* (Lugares) e *Things* (Coisas). A simplicidade dos títulos evoca o desejo dos primeiros modernistas de retornar às fontes, aos idiomas básicos. Ao começar com a tradicional divisão em três partes do tema da obra e sua representação artística em figuras, lugares e objetos, a exposição observa a transformação e mutação desses gêneros. Cada fase é vis-

FOTOS MoMA, NY/DIVULGAÇÃO

Na página oposta, da esquerda para direita: *Nu com Mãos Unidas*, de Picasso, 1906; *Odessa, Ukraine*, de Rineke Dijkstra, 1993, e *The Bather*, de Cézanne, 1885. Nesta página, à esquerda, *In Memoriam*, foto de Edward Steichen, 1905, e a litografia de Van Gogh *Sorrow*, 1882. No alto, litografia de Odilon Redon, 1883, da série *Les Origines*. Todas as obras estão no andar do museu que abriga a seção *People*

ta como abertura a novas experiências, técnicas e estilos. Ao suprimir a forma cronológica com que as obras eram exibidas, a equipe de curadores de Modern*Starts*, chefiada por John Elderfield, possibilita que o impacto inicial causado pela arte moderna seja experimentado pelo espectador de hoje.

A primeira parte, *People*, propõe uma discussão sobre a representação da figura humana na arte moderna, sobretudo entre 1880-1920. Reúne 320 obras e foi organizada tendo como critério a maneira com que os artistas usavam figuras nos primórdios da arte moderna por seu potencial expressivo, para representar certos tipos e tópicos, como elementos de composição – e não de acordo com a cronologia ou movimentos estilísticos. O resultado é exemplar de como, num período geralmente associado com o desenvolvimento da abstração, a figura continuou um tema central e persistente.

People considera duas questões fundamentais – linguagem figurada e composição – e tem várias subdivisões. As mais de 70 pinturas, gravuras, desenhos, fotografias e esculturas nas três galerias da parte intitulada *Linguagem do Corpo* exploram as diversas maneiras que artistas do início do Modernismo usaram para representar estados psicológicos. Aí estão obras de Vincent van Gogh, Paul Klee, Edvard Munch, Paul Gauguin, Pablo Picasso (com referências à geometria dramática das máscaras de tribos africanas) e outros.

À direita, *The Four Seasons: Spring*, obra de Cy Twombly, 1993-1994. Abaixo, fotos de mão e de laranja murcha, prancha de *The Moon: Considered as a Planet, a World, and a Satellite*, 1874, de James Nasmyth e James Carpenter. Embaixo, *Network of Stoppages*, peça de Marcel Duchamp, 1914. Todas as obras pertencem à seção da mostra que explora a paisagem e os lugares e são exemplares do desenvolvimento da nova linguagem pictórica que para sempre mudaria a representação visual do século, a grande herança do novo milênio

Composing with the Figure examina a fase em que os artistas começaram a pensar menos na representação da figura do que no seu uso como elemento de composição, em que passaram a dar destaque à relação entre figura e seu *background* para expressar um significado. Em 70 pinturas, esculturas, instalações de vídeo, as galerias apresentam o corpo humano como um elemento, em composições complexas multifigurativas, incluindo muitas obras cubistas e telas monumentais de Gustav Klimt, Giorgio de Chirico, Edgar Degas, *Les Demoiselles d'Avignon*, de Picasso (que representa um rompimento radical com os meios tradicionais de representação da figura humana) e *The Moroccans* (1915-16), de Henri Matisse (onde as figuras se tornaram menos narrativas e mais ambíguas, como num teatro de mímica).

O período 1880-1920 também viu a mudança das esculturas figurativas. Agrupadas em *Unique Forms of Continuity in Space*, estão 23 obras de artistas como Alberto Giacometti, Matisse, Auguste Rodin e Aristide Maillol que datam desse período transitório. *Actors, Dancers, Bathers*, com 30 obras em materiais diversos, é dedicada a temas que se repetem na história da arte moderna, com imagens de atores, dançarinos e banhistas, com destaque para telas de Picasso, Edward Hopper e Degas. Causa grande impacto a comparação de *The Bather* (1885), de Paul Cézanne, e a fotografia *Odessa, Ukraine* (1993), de Rineke Dijkstra. Com um século de distância, ambas mostram um banhista na mesma pose olhando diretamente o espectador.

A parte final de *People* é a seleção de fotografias *Posed and Unposed: Encounters with the Camera*, que considera a distinção primordial entre o planejado e o inesperado nas fotografias de pessoas. A instalação, com 65 fotos (de Henri Cartier-Bresson, Manuel Alvarez Bravo, Weegee, Dorothea Lange, entre outros) que cobrem a história da fotografia, apresenta composições bem organizadas, em que os elementos foram cuidadosamente reunidos para alcançar um determinado efeito, e outras baseadas em observação aguçada da realidade cotidiana, capaz de provocar uma reação rápida de registro às suas manifestações.

Onde e Quando

Modern*Starts*, primeira exposição do projeto *MoMA2000*. Museu de Arte Moderna de Nova York (11 Weast 53rd Street). Mostra dividida em três seções: *People*, até 1º de fevereiro; *Places* e *Things*, até 14 de março. A programação do *MoMA2000* incluirá ainda *Making Choices*, de março a setembro, e *Open Ends*, de setembro a fevereiro de 2001

Places, a segunda parte de Modern*Starts*, demonstra como espaços específicos – reais ou imaginários, urbanos ou rurais – foram representados pelos artistas no final do século 19 e início do 20. São tratados dois temas principais inter-relacionados: o escapismo da realidade com a criação de reinos imaginários e a cidade moderna com suas complexidades. Uma curiosidade é que há pinturas do campo feitas do ponto de vista urbano, enquanto retratos de cidades do século 20 foram primeiro produzidos com o vocabulário visual do passado.

Várias galerias são ocupadas pelas 24 pinturas e fotos que compõem *Seasons and Moments*, evocativas da poesia e do primitivismo nas paisagens, com obras de Monet, Kandinsky, Juan Miró, Cy Twombly e fotos de Eugène Atget. No espaço reservado para *Changing Visions: French Landscape 1880-1920*, 61 obras ilustram como as características variadas das regiões da França inspiraram os artistas a experimentar novos estilos de pintura e a explorar os limites da representação. Há pinturas de Georges Braque, Cézanne, Degas, Van Gogh, Gauguin, Picasso, Matisse, André Derain e o pontilhista Georges Seurat. Já *Landscape as Retreat: Gauguin to Nolde*, explora o tema vasto do escapismo da vida urbana em 27 litografias, entalhes na madeira e estampas em água-forte de Gauguin, Munch, Heckel, Kirchner, Nolde, entre outros.

As galerias mais exóticas de *Places* incluem *Hector Guimard and the Art Nouveau Interior*, que focaliza a obra de um dos designers mais originais do estilo urbano e cosmopolita conhecido como Art Nouveau. Exibe 26 peças de mobília e objetos da coleção do artista (abajures, vasos, maçanetas de porta, molduras, etc.) e a entrada de uma estação de metrô de Paris (ainda há em Paris 86 entradas originais criadas por Guimard). Já *Rise of the Modern World* aborda a relação complementar da fotografia com a Revolução Industrial e o desenvolvimento da nova linguagem pictórica que para sempre mudaria a representação visual. Inclui 109 fotos produzidas durante o século 19, geralmente por desconhecidos, mas também fotos de Diane Arbus, Jacob Riis e Henri Cartier-Bresson. A galeria final, *Unreal City*, com 46 pinturas, desenhos, gravuras e fotos, investiga os paralelos entre a destruição da Primeira Guerra Mundial e a arte desse período, com referências ao ambiente urbano. As imagens nas telas de Matisse, de Édouard Vuillard, Robert Delaunay, De Chirico e Marcel Duchamp se caracterizam pela instabilidade.

Acima, *Objects, Ready and Not*, obra de 1999 de Michael Craig-Martin (que esteve presente na recente Bienal de São Paulo), pintura em parede que inclui a representação da roda de bicicleta de Duchamp e da cadeira criada em 1923 por Gerrit Rietveld, que tem um exemplar na mostra (acima). É uma amostra do diálogo entre a produção do final do século 19 e início do 20 estabelecido pela mostra. À direita, *Guitar*, obra de Picasso de 1912-1913

Things, terceira e última parte de Modern*Starts*, ocupa uma só galeria com seus 160 objetos reunidos em grupos – são pinturas de natureza-morta, cadeiras, guitarras, paredes, biombos, cartazes e objetos utilitários e decorativos criados por designers. A exposição trata do significado do objeto, real ou retratado, para os artistas no período original da arte moderna. A instalação, temática, destaca um número importante de inovações desse período: invenção da colagem, desenvolvimento do poema-objeto usando tipografia experimental, interesse renovado pela pintura de natureza-morta, abordagens diversas da abstração, rejeição de estilos históricos em design.

As formas pioneiras de Tenreiro

Exposição reúne obras do pintor, escultor e designer que foi o precursor do moderno mobiliário brasileiro

Se há um pioneiro na criação do móvel moderno brasileiro, ele é, sem dúvida, Joaquim Tenreiro (1906-1992). Português da Serra da Estrela, radicado no Rio de Janeiro desde 1925, Tenreiro era um homem pequeno e de poucas palavras. Sua obra, ao contrário, é eloqüente e tropical como o país que ele adotou, abrindo caminho, na área do mobiliário, para Sergio Rodrigues, Lina Bo Bardi e tantos outros. Trabalhou com madeiras como o jacarandá, pau-rosa, imbuia; escolheu a palhinha como trama de assentos e encostos e, mesmo dizendo que sua grande paixão era a pintura, foi como designer de móveis, e também como criador de relevos e treliças, que ele se destacou. "É um homem com a origem da madeira, isto está claro", diz o pintor e designer Fernando Lemos, responsável pela loja de móveis Tenreiro, aberta em São Paulo na década de 50. Mais de cem obras que revelam Tenreiro como designer, pintor e escultor foram selecionadas pela curadora Janete Costa para a exposição *O Mestre da Madeira*, que ocupa a Pinacoteca no Parque (Pavilhão Manoel da Nóbrega, Parque do Ibirapuera, portão 10, São Paulo, SP) até 30 de janeiro.

Acima, madeira pintada, 1980. Abaixo, cadeira de 1950

"A intenção de Tenreiro era de criar peças formalmente leves e mais adequadas ao clima tropical", diz Janete Costa. Numa visão panorâmica, ela reuniu desenhos, pinturas, relevos, esculturas e móveis feitos ao longo de seis décadas. Mas são as peças de mobiliário — cadeiras, mesas, aparadores, poltronas — que melhor destacam sua habilidade, num ofício que começou a aprender aos 8 anos com o pai marceneiro.

Foi só na década de 30 que, pela primeira vez, Tenreiro conseguiu aliar seu trabalho como artesão e artista. Como um dos fundadores do Núcleo Bernardelli, o grupo de artistas que ajudou a sedimentar o Modernismo no Rio de Janeiro, desenvolveu o que antes era apenas um interesse pela pintura e o desenho. Ao mesmo tempo, era funcionário das fábricas de mobiliário Laubisch & Hirth e Leandro Martins. Em 1942 criou a *Poltrona Leve*, fabricada em imbuia preta e revestida com tecido branco e preto, desenhado por Fayga Ostrower. Em 1947 inaugurou sua loja Tenreiro, em Copacabana, que depois teve uma filial em São Paulo. Já conhecido como o precursor do móvel moderno, foi chamado por Oscar Niemeyer para participar de projetos como o da casa de Francisco Inácio Peixoto em Cataguazes, Minas Gerais, e do Palácio do Itamaraty, em Brasília.

Toda essa atividade é abandonada quando Tenreiro decide que não poderia mais gastar a maior parte de seu tempo com a criação de móveis. Ele queria expandir suas pesquisas no campo da pintura e do desenho, e foi o que fez, de fato, a partir de 1969. Anos mais tarde, quando veio a São Paulo para a inauguração de uma mostra de suas obras no Museu de Arte Moderna, disse que ainda era um homem fascinado pelo mobiliário, mas simplesmente se cansara de uma clientela que, entre o torneado clássico e as linhas modernas, sempre optava pelo primeiro. — BEATRIZ ALBUQUERQUE

FOTOS DIVULGAÇÃO

O DESENHO DA MEMÓRIA

Maria Tereza Louro traça na tela a escritura de um diário

Por Katia Canton
Fotos Eduardo Simões

O sobrado no bairro de Perdizes, em São Paulo, tem uma tripla função para Maria Tereza Louro: é casa, atelier e galeria onde ela expõe suas obras para um público selecionado. Sem nenhum compromisso com cânones, suas obras têm uma soltura que remete às de Mira Schendel (1919-1988), a artista que revolucionou a arte moderna brasileira, pintando e desenhando fragmentos de frutas, linhas, espaços, volumes e palavras.

Tal como Mira, Maria Tereza trabalha a linha do desenho como um fio condutor de reminiscências. Cada obra remete a uma imagem, uma lembrança, uma memória, mesmo que dela reste apenas um traço, um fragmento, uma pequena linha que já tenha apagado seu contornos figurativos.

Maria Tereza Louro, nascida em São Paulo, em 1963, viveu parte da infância em Mococa. Desse tempo ela conserva uma atenção carinhosa a todas as formas da natureza e um jeito caseiro de combinar obras de arte com santinhos, fotos antigas e pequenos objetos artesanais.

Dona de uma curiosidade também científica, Louro chegou a prestar vestibular para Medicina. Mas foi no atelier de Ziraldo e Zélio Alves Pinto, onde, em 1980, tentou se empregar como secretária, que ela se convenceu a estudar Artes

Plásticas. Desde essa época, Maria Tereza desenha todos os dias, sempre em sua casa, que, segundo ela, está impregnada com sua própria história: "É importante morar e trabalhar aqui", diz. O espaço apresenta uma harmonia entre o universo doméstico e os desenhos de Maria Tereza.

Eles são feitos em séries, que a artista prefere chamar de "famílias", e podem capturar e refletir imagens diversas como frutas e flores, uma mulher sentada ou um homem de perfil, uma cachoeira, um céu de nuvens, um laranjal, um telhado de barro. Captadas em algum ponto da memória, elas são incrustadas nas telas, em papéis ou tecidos, e ali ficam funcionando como a escritura de um diário que se equilibra entre a figura e a abstração.

"Foi num contato informal que tive com Wesley Duke Lee, no início dos anos 80, que entendi meus desenhos como religiosidade, como uma forma de transcendência das coisas", diz Maria Tereza. "Não desenho o que vejo. É o desenho que me diz a que vem", diz. Na obra de Maria Tereza, mangas, lírios, rosas, rostos, todas as formas são imbuídas de carga afetiva. Os desenhos tornam-se, como ela mesma muitas vezes os intitula, "algumas formas de amor": "Desenho é amor, já que é uma forma de construir algo", diz.

O reconhecimento do resultado de um exercício contínuo, de quase 20 anos, consolidou-se no início dos anos 90. Maria Tereza ganhou mostras individuais memoráveis na Pinacoteca do Estado de São Paulo, no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, no Museu de Arte Moderna de Cuenca, no Equador (ela foi uma das vencedoras do prêmio da Bienal de Cuenca de 1997). Em abril de 1999, uma exposição na galeria Nara Roesler, em São Paulo, demonstrou a maturidade que a artista atingiu.

A cor desbotada de uma geração

Exposição de obras de Jorge Guinle evidencia o quanto há de datado na produção dos anos 80. Por Daniel Piza

Talvez o artista mais característico da chamada Geração 80 tenha sido Jorginho Guinle (1947-1987), lembrado agora com a exposição de suas obras que integram a Coleção Marcio Espindula no Museu Ferroviário Vale do Rio Doce (Vila Velha, Espírito Santo, tel. 0++/27/246-1443). Com sua pintura de cores chamativas e gestos rápidos, que refletem uma vida agitada e urbana, o filho do playboy e jazzmaníaco Jorge Guinle encarnou o *frisson* de sua geração como ninguém. Fez sua primeira individual em 1973, aos 26 anos, e logo despontou para o sucesso, acompanhando o inchaço do mercado de arte naquela época yuppie. Glamourizava seu próprio estilo de vida. Teorizava em nome da turma em revistas como *Módulo* e entrevistava pintores de gerações anteriores na *Interview*, como Antonio Dias e Hélio Oiticica. Dois anos depois de morrer, já era tema de sala especial na Bienal de São Paulo.

Passados 12 anos de sua morte, está um tanto esquecido. Sua pintura ficou datada como sua geração. Aquilo que os críticos descreviam como "febril" hoje parece, em muitas ocasiões, apenas pueril. Mesmo referências como a mitologia não parecem ter muito apelo para a época atual, tão afeita a referências. Da Geração 80 os nomes mais conceituados passaram a ser Leonilson – que também morreu do vírus HIV – e Daniel Senise, cujas obras são bem mais introvertidas e sérias.

No alto, *A Reposição*, 1983. Acima, *A Salvadora Mariuska contra o Ciclope Orion*, 1986. À direita, *Night Club*, 1982

Mesmo assim, a influência de Guinle ainda é bastante visível em pintores mais jovens, especialmente naqueles que abusam do colorido festivo para ganhar espaço nas paredes das coberturas de novos-ricos que se auto-intitulam modernos. Uma tela como *Night Club*, de 1982, é uma expressão suficiente desse espírito: um tumulto dançante de figuras e palavras embebido em vermelho – uma espécie de linguagem beatnik, mas com euforia e dinheiro em vez de melancolia e franciscanismo. As pinceladas curvas e o tom forte do vermelho tentam dar uma idéia de êxtase musical, de anabolizante coletivo, embora o Ecstasy ainda não tivesse sido inventado.

Mas nem toda tela de Guinle tem essa clareza de ambientação. Em *A Salvadora Mariuska contra o Ciclope Orion* (1986), com 2,50 m de largura, a narrativa quase se dissolve sobre o caos de tintas. Esse tipo de "método" rendeu comparações com o Expressionismo Abstrato, o movimento americano que reuniu figuras tão díspares quanto Jackson Pollock e Willem de Kooning nos anos 40 e 50. Mas em Pollock havia um ritmo caligráfico estudadamente subjetivo, em laços de tinta cerimoniosamente pingados (*drippings*), e em De Kooning a base cubista da figura nunca é anarquizada em excesso pelos golpes de pincel. O cromatismo de Guinle é desordenado.

Outra atribuição tola que se costuma fazer ao estilo de Guinle é que emula a música, no caso o jazz. Toda sua *féerie* de cores, seu *doodle* elétrico, teria correspondência no ritmo alucinado do jazz moderno, justificando a desordem e intensidade superficial de sua pintura. Mas cores não têm relação física com estados emocionais, diferentemente dos sons. E, diante de imagens que não se fixam na memória, você simplesmente pode não querer apertar o *play*. Jorge Guinle dizia, segundo a curadora da exposição, Ligia Canongia, que "é impossível competir com os deuses, prefiro brincar com eles". Mas não se brinca com fogo.

A mostra *Jorge Guinle – Coleção Marcio Espindula* reúne telas e desenhos do artista e pode ser vista até 9 de março.

FOTOS SAGRILO/DIVULGAÇÃO

Novos clássicos de Leibovitz

A premiada fotógrafa norte-americana assina o *Calendário Pirelli 2000*

A norte-americana Annie Leibovitz assina a primeira edição do século do *Calendário Pirelli*, que traz 12 mulheres fotografadas em poses clássicas, referenciadas às pinturas de Rubens e Botticelli. Posaram para Annie cinco bailarinas do Mark Morris Dance Group, de Nova York, a atleta olímpica e recordista britânica Jacqui Agyepong e as modelos Laetitia Casta e Alek Wek. Há muita sensualidade nas imagens feitas em maio de 1999, no estúdio particular da fotógrafa, em Rheinbeck, um dos mais belos cenários do Vale do Rio Hudson: "As coisas simples são as mais lindas. Acho que fazer algo de forma simples é também a maneira mais difícil de fazê-lo", diz Annie. A fotógrafa foi a responsável pela criação do portfólio oficial da Olimpíada de Atlanta, em 1996, e lançou recentemente o livro *Women*, pela editora Random House. Pela terceira vez desde que foi criado, em 1964, o *Calendário Pirelli* ficou a cargo de uma fotógrafa. Annie é considerada uma das maiores retratistas de sua geração e fez fotos que marcaram época na revista *Rolling Stone* nos anos 70, e, na década seguinte, na *Vanity Fair*. – GK

Em maio: Mireille Radwan-Dana

Discurso freudiano

Psicanalista reúne pares surpreendentes no projeto Imagem Escrita

"Todo sonho é como um texto, uma escrita em imagens." A frase de Sigmund Freud foi a inspiradora da psicanalista Renata Salgado na idealização de Imagem Escrita (ed. Graal, R$ 78), livro que reúne reproduções de obras de 11 artistas acompanhadas de textos de autoria por vezes surpreendente: Cildo Meireles por Marco Veloso; Arthur Barrio por Luiz Camilo Osório; Ângelo Venosa por Flora Sussekind; Nuno Ramos por Arnaldo Antunes; Daniel Senise por Viviane Mosé; Tunga por Simon Lane; Leonilson por Clara de Góes; Flávia Ribeiro por Daniela Thomas; José Bechara por Domingos de Oliveira; Antonio Manuel por Bernardo Vilhena, e Cafi por Pedro Bial. "Os escritores não fizeram descrições de obras, mas textos evocativos, sem preocupação didática", diz Renata.

O "capítulo Leonilson", por Clara de Góes

FOTOS DIVULGAÇÃO

Céu de artista

Mostra em Baden-Baden atesta a histórica inspiração da arte na ciência

Durante séculos os artistas observaram e representaram o espaço, as estrelas e os planetas. Uma exposição histórica que reúne exemplos dessa produção artística acontece até o dia 30 na Staatliche Kunsthalle de Baden-Baden. Com o título de O Olhar do Artista sobre os Planetas, a mostra apresenta uma larga visão de história da arte em que obras esparsas dos séculos 15 e 16, assim como conjuntos significativos do século 19 acompanhados por exemplares da arte contemporânea atestam a proximidade histórica de pesquisas astronômicas, ciência e arte. Uma xilogravura de Albrecht Dürer (1471-1528), de 1498, traz o apocalipse representado por uma chuva de estrelas cadentes, tema que ele abordou em outras obras (é de sua autoria o primeiro mapa astral impresso, datado de 1515). Outra obra de destaque é de J. H. W. Tischbein (1751-1829), que planejava realizar com Goethe, no período em que dividiam moradia em Roma, um ciclo idílico composto de poemas e ilustrações. O projeto não foi realizado, mas Tischbein chegou a executar algumas pinturas, como Aurora, de 1819-20, em que a composição remete ao cosmos. A montagem da exposição é feita por grupos temáticos: os planetas, arte conceitual e representação do cosmos por meio de obras distintas de Max Ernst e Asger Jorn, entre outros. A parte contemporânea caracteriza-se pela variedade de linguagens artísticas, incluindo pintura, fotografia, escultura e instalação. Obras de artistas consagrados como Joseph Beuys, El Lissitzky, Alexander Calder, Robert Rauschenberg, Yves Klein, Sigmar Polke e Dennis Oppenheim, entre outros, são colocadas ao lado do que há de mais emergente na produção artística internacional, como Sylvie Fleury, Timm Ulrichs, Steven Pippin e o brasileiro Alex Flemming. Este apresenta obras inéditas no Brasil, produzidas em 1998, da série de fotografias sobre PVC, em que imagens de planetas do início do século são acompanhadas por citações do astrônomo Johannes Kepler. Essa série específica não pretende pôr à prova reproduções e explicações científicas do início do século, mas elevar o seu valor estético. – TEREZA DE ARRUDA, de Berlim

No alto, obra de Flemming. Acima, *Aurora*, de Tischbein

CRÍTICA

A GRANDE FEIRA LIVRE DA ARQUITETURA

As retrospectivas são o forte da bienal, que não dá conta da pluralidade e fracionamento do contemporâneo

Por Hugo Segawa

O visitante incauto poderá sentir certa hesitação ao ingressar no Pavilhão da Bienal, apesar das orientações na entrada. A eventual vertigem que se pode experimentar naquele delirante e magnífico interior projetado por Oscar Niemeyer talvez seja recorrente, não importa se a exposição seja de CDs ou de obras de arte. Mas, no caso, a essência do conteúdo do que ora se exibe tem muito a ver com o continente. Ademais, acresce a sensação de que uma extensa mostra de arquitetura se assemelha a uma grande feira livre. A analogia não é pejorativa: certa anarquia própria dos espaços de feiras também é saudável. Uma cidade excessivamente ordenada é monótona. Pois cidades e arquiteturas constituem a variada feira que é 4ª Bienal Internacional de Arquitetura (BIA). Lugar em que é possível encontrar desde um singelo estande de madeira ou barro até pavilhões com montagens high tech. Independentemente dos mais ou menos metros quadrados que cada mostra ocupa, os inúmeros segmentos em sua maioria devem ser vistos com atenção.

Centro de Reabilitação em Brasília, de Lelé Filgueiras, que tem sala especial

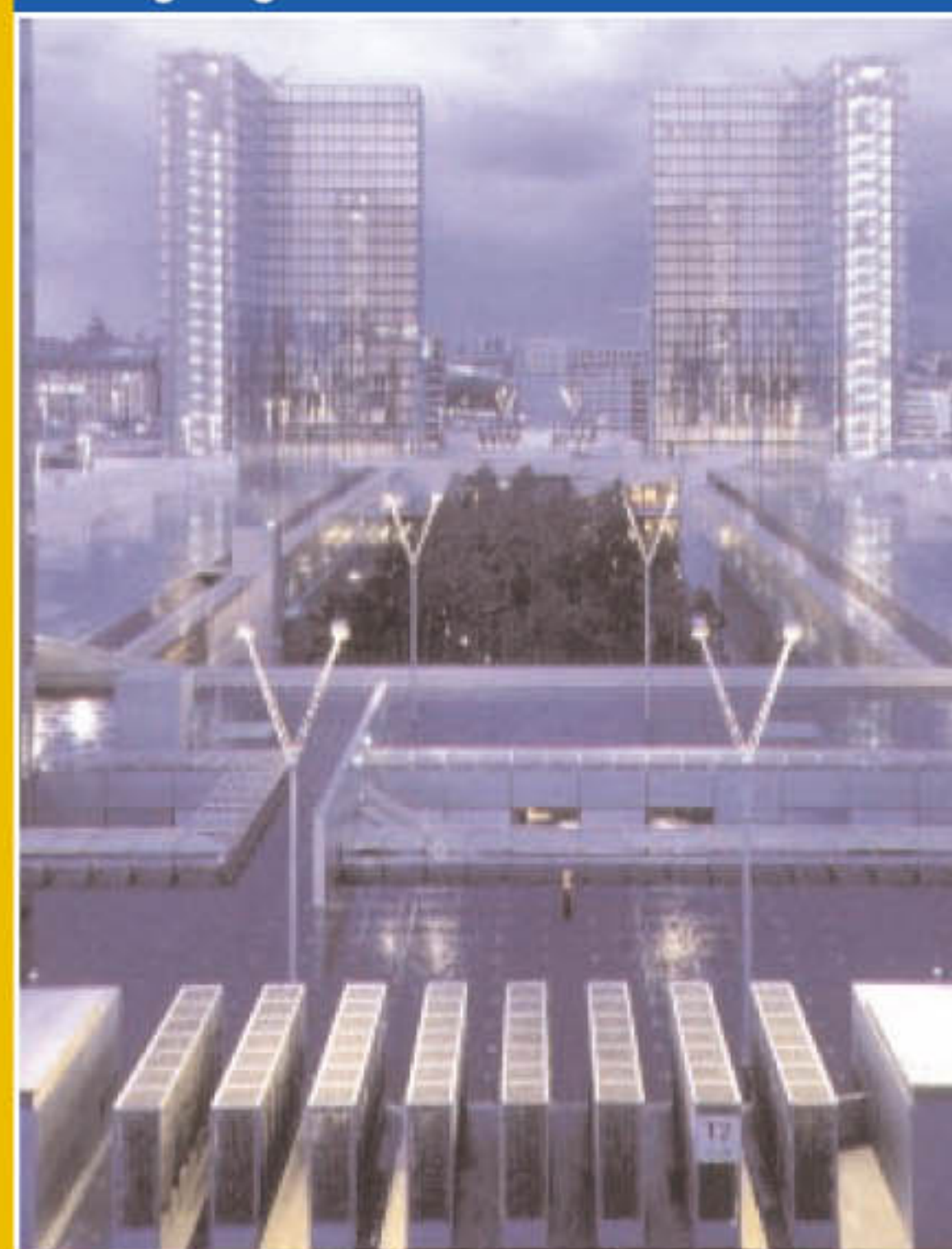
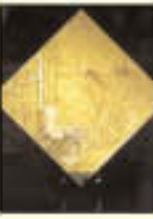
Mas como o grande público pode julgar o que se apresenta? Nesta hora, tanto o leigo como o público especializado podem se irmanar. Mesmo os arquitetos e urbanistas estão perplexos ante as idéias e realizações em curso nesta passagem do século. Os muitos painéis, maquetas e objetos expostos na BIA ainda assim não dão conta da pluralidade e fracionamento de nossa contemporaneidade. As dezenas de metros que separam as salas com os móveis de madeira do grande mestre brasileiro Zanine Caldas das cadeiras do badalado Frank Gehry (Guggenheim/Bilbao) e dos belíssimos objetos dinamarqueses da mostra *Danish Wave* não são apenas distâncias físicas.

A contigüidade de duas das melhores seções da BIA — a sala dedicada ao historiador de arquitetura e brasilianista norte-americano Robert Smith (1912-1975) e a recriação de um fragmento do Pavilhão de Barcelona e uma revisita à trajetória do mestre alemão Mies van der Rohe (1886-1969) — é um convite aos visitantes perceberem os universos tão distintos como fundamentais para o entendimento das preocupações que moldaram a arte e a cultura do século 20.

E as retrospectivas são o forte desta BIA. Revisitar os clássicos brasileiros como os cariocas Affonso Eduardo Reidy (1909-1964) e Jorge Machado Moreira (1904-1992) e o venezuelano Carlos Raúl Villanueva (1900-1975) é obrigatório. A mostra (no 2º piso) sobre Hélio Duarte (1906-1989) deve ser associada ao conjunto apresentado na seção *A Experiência do Convênio Escolar em São Paulo* (no 1º piso). Inéditas e bem montadas são as mostras sobre o urbanista Jorge de Macedo Vieira (1894-1978) e Charles Bosworth (1914-1999), figuras pouco conhecidas mesmo entre os estudiosos. Diria que todas as salas especiais e temáticas que contemplam o Brasil merecem prioridade, sem nenhum verde-amarelismo. Apenas anotaria um destaque a mais para a sala de João Filgueiras Lima, o Lelé — o último paladino brasileiro em atuação por uma arquitetura de grande qualidade com preocupação social nestes tempos tão neoliberais, com as propostas do Centro de Tecnologia da Rede Sarah.

Por que me ufano deste país? Perdoem-me por apelar para jargões, mas quero deixar claro que as realizações brasileiras não são necessariamente melhores que as internacionais. Mas o que se apresenta na BIA na seção estrangeira — apesar de vistosos, cintilantes, em alguns casos — são fragmentos menores de mostras potencialmente grandiosas. Basta ver a discreta sala sobre o mestre finlandês Alvar Aalto (1898-1976), homenageado em magníficas exposições, conferências e debates nos principais centros culturais do mundo por ocasião das comemorações do centenário de seu nascimento no ano passado. Figuras fortes como Gehry ou Mario Botta estão presentes com criações secundárias. Merecem observação a sala do moçambicano José Forjaz e o conjunto da Argentina (sobretudo Clorindo Testa). Mas a melhor atração internacional (e um dos destaques da BIA como um todo) é a representação da Holanda — decerto o mais importante país produtor de uma arquitetura polêmica e de qualidade nos últimos tempos. Apesar da mais comentada figura do momento não estar presente (Rem Koolhaas), os holandeses podem se dar ao luxo de organizar uma mostra com arquitetos de igual envergadura: o recentemente falecido Aldo van Eyck, Herman Hetzberger e o grupo Mecanoo — além de um interessante pavilhão contemplando Adolf Loos e Le Corbusier. Ao lado dos holandeses, está a mostra retrospectiva da Bélgica: uma espiral quadrada em cujo centro está o modelo reduzido do Pavilhão do Brasil na Exposição Mundial de Bruxelas de 1958, projetado pelo brasileiro Sérgio Bernardes. Foi tocante testemunhar o próprio Bernardes (hoje com 81 anos) se debruçando sobre essa maquete-homenagem, sob os olhares cúmplices dos belgas presentes na abertura da BIA. As conexões Bélgica—Holanda—Brasil se reforçam sutilmente em algumas fotos da sala do grupo Mecanoo. Na Biblioteca da Universidade de Delft, se vêem os mostruários de revistas da hemeroteca: uma assumida citação dos cavaletes de vidro que Lina Bo Bardi criou para o Masp.

A Exposição Geral dos Arquitetos, enorme seção no 2º piso, é também uma grande incógnita — centenas de metros de painéis mostram 328 projetos. Muito democrática a atitude do internacionalíssimo *sir* Norman Foster de se submeter às mesmas regras válidas para um jovem arquiteto que pratica a duras penas sua profissão num recôndito interior do Brasil. Mas, para além disso, resulta mais numa exposição de aparência quantitativa que qualitativa. A aridez e impessoalidade do espaço não conduz a nenhuma leitura da condição contemporânea da arquitetura — sobretudo pela ausência de uma interpretação crítica sobre esse conjunto, substituída pela ordem alfabética por autores que organiza a seqüência.

As bienais internacionais de arquitetura retomam fôlego. As três edições que se organizaram nesta década caracterizam um esforço de consolidação de uma exposição que era um segmento de outra maior, as bienais de artes plásticas, e ainda demandam maior articulação e debate crítico. Sintomático que duas seções muito vistosas na BIA — *Arquitetura para a Cultura* e *Os Novos Museus na França* — revelem quanto a arquitetura está imbricada na cultura mundial deste final de século. Mas, se atentarmos ao que nos apresentam a 4ª BIA e o quadro da arquitetura brasileira, talvez o Brasil não seja um país que tenha virado o século.

Biblioteca Nacional da França, de Dominique Perrault

FOTOS DIVULGAÇÃO

4ª Bienal Internacional de Arquitetura. Parque do Ibirapuera. Até 25/01. Patrocínio: Volkswagen, HSBC, Centro Cultural Banco do Brasil e outros

As Mostras de Janeiro na Seleção de BRAVO!

Edição de Georgia Lobacheff

	MOSTRA	ONDE ESTÁ	TRATA-SE DE	NÚMEROS	IMPORTÂNCIA	PRESTE ATENÇÃO	CATÁLOGO	PARA DESFRUTAR
SÃO PAULO	**Cotidiano/Arte: O Consumo** *Revista da Rhodia* (detalhe da capa)	Itaú Cultural (av. Paulista, 149, tel. 0++/11/238-1832). Centro cultural patrocinado pelo banco Itaú, o Itaú Cultural está se firmando como um dos bons espaços de arte da cidade.	Mostra com 500 obras, distribuídas nos cinco pisos da galeria, com curadoria de Adélia Borges, Frederico Morais e Cyro del Nero. Há obras de Cildo Meirelles, Nelson Leirner, Leda Catunda, Flávio de Carvalho e Roberto Burle Marx, entre outros.	Até 2/2. De 3ª a 6ª, das 10h às 21h; sábado, domingo e feriados, das 10h às 19h. Grátis.	Esta mostra coletiva discute o sentido da arte quando esta é considerada um produto de consumo. Dividida em cinco segmentos, explora a relação entre arte e consumo no design, moda e na produção artística propriamente dita.	Nas obras que, com a imagem da *Mona Lisa*, mostram como uma das mais importantes pinturas da história se tornou um dos maiores símbolos de consumo.	Tem catálogo com reproduções de algumas obras. Grátis.	No Museu de Arte de São Paulo, a mostra de esculturas de Arman está aberta ao público até dia 9, e a *Coleção Pirelli-Masp de Fotografia*, até dia 16. A pouca distância, na al. Santos está o restaurante Bambi, um dos mais tradicionais de São Paulo.
	O Filiarcado, Ensaio Alquímico com Jogos Infantis Obra da fase *O Filiarcado* Wesley Duke Lee	Galeria São Paulo (rua Estados Unidos, 1.456, tel. 0++/11/852-8855). Fundada pela marchande Regina Boni há mais de dez anos, a galeria abriga artistas contemporâneos da melhor qualidade.	Mostra de 29 obras grandes inspiradas em telas renascentistas, no Barroco e na pintura primitiva. As obras serão expostas em três fases seqüenciais.	Até 31/1. De segunda a sábado, das 10h às 20h. Grátis.	Depois de 18 anos sem expor, Wesley Duke Lee, um dos grandes nomes dos anos 70, anunciou que esta será sua última mostra.	Na forma que Lee escolhe: o losango. Seu uso pode ser entendido como um enfrentamento do preconceito pitagórico contra essa figura geométrica.	Tem catálogo com reproduções. R$ 20.	Com uma rápida caminhada chega-se à rua Oscar Freire, uma das mais bonitas dos Jardins. Há lojas, restaurantes e boas sorveterias para os dias de calor.
	Nuno Ramos Sem título, 1987 (detalhe) Nuno Ramos	Museu de Arte Moderna (Parque do Ibirapuera, portão 3, tel. 0++/11/549-9688). As paredes envidraçadas do museu, um dos mais importantes e ativos da cidade, permitem integração com o parque.	Mostra individual mais abrangente do artista paulista Nuno Ramos. É a que melhor representa sua trajetória.	De 18/1 a 19/3. De 3ª a 6ª, das 12h às 18h; sáb. e dom., das 10h às 18h. R$ 5 e R$ 2,50.	Nuno participou do grupo Casa 7, nos anos 80, e fez pinturas com tendências neo-expressionistas. Nos anos 90 passou a fazer instalações e esculturas. Questões filosóficas permeiam sua obra.	Em como Nuno busca relações de oposição usando materiais de aparência rígida com outros de aparência mole.	Tem catálogo com reproduções e texto de Rodrigo Naves. R$ 25.	Aproveite para ver no próprio MAM, a partir do dia 12/1, a mostra *Sexo e Erotismo na Arte Brasileira* com obras do acervo e curadoria de Tadeu Chiarelli.
	Geraldo de Barros *Cadeira Unilabor*, 1954 Geraldo de Barros	Galeria Brito-Cimino (rua Adolpho Tabacow, 144, tel. 0++/11/822-0634). Com dois anos e meio de atuação, a galeria é especializada em arte contemporânea.	Mostra com 60 obras de Geraldo de Barros: pinturas, fotos, obras em fórmica, móveis e alguns projetos em papel.	Até 20/1. De 2ª a 6ª, das 11h às 19h; sábados, das 11h às 14h.	Barros foi o primeiro fotógrafo moderno do Foto Cine Clube Bandeirante a fazer intervenções no processo fotográfico tradicional, explicitando a questão dos limites da linguagem fotográfica. Destacou-se também como pintor e designer.	Nas pinturas dos anos 50, de coleções particulares, poucas vezes exibidas ao público, quando o artista participava do Grupo Ruptura, precursor do movimento concretista.	O livro *Fotoformas*, editado na Alemanha, sobre o artista, tem 120 imagens e textos. R$ 40.	Aproveite para tomar um café no restaurante do Museu Brasileiro de Escultura, na avenida Europa, ao lado do Museu da Imagem e do Som.
	Tempos do Sagrado, Quatro Séculos de Arte: Bahia–São Paulo São Benedito Madeira – século 16	Pinacoteca do Estado de São Paulo (praça da Luz, 2, tel. 0++/11/229-9844). Depois de passar por ampla reforma, assinada pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, o prédio projetado por Ramos de Azevedo transformou-se em um dos museus mais bonitos e visitados da cidade. Patrocínio: Volkswagen.	Mostra de 30 esculturas de barro cozido e madeira policromada, 44 pinturas, 57 peças de prata e 644 imagens de santos de barro e madeira. A curadoria é de Emanoel Araujo.	Até 6/2. De 3ª a domingo, das 10h às 18h. R$ 2. Grátis às 5ªs.	Pela primeira vez, São Paulo recebe os bustos relicários da catedral Basílica de Salvador. Feitos no século 16, representam mártires. São as primeiras esculturas jesuíticas feitas no Brasil.	Nos demais módulos da exposição, que trazem três pintores baianos e obras de arte sacra paullista.	Tem catálogo com 250 páginas. Preço a definir.	Na Pinacoteca no Parque, no Ibirapuera, veja a mostra de obras de madeira de Joaquim Tenreiro e as quatro obras de Fernando Bento, *Mobília*. Ambas até dia 30/1.
	Acima do Bem e do Mal Sem título Marta P. Bravo	Paço das Artes (av. da Universidade, 1, Cidade Universitária, tel. 0++/11/813-3627). O Paço das Artes está ligado à Universidade de São Paulo e tem como objetivo sempre mostrar a vanguarda da arte contemporânea.	Mostra inserida nas comemorações dos 250 anos de Goethe, estabelecendo conexões da arte contemporânea com a obra *Fausto*. Reúne 14 artistas nacionais e estrangeiros e é dividida em três núcleos: *Ética e Religião*, *Corpo*, *Desejo e Identidade* e *Comportamento*.	Até 13/2. De 2ª a 6ª, das 13h às 20h; sábado e domingo, das 14h às 19h. Grátis.	A mostra reúne alguns dos nomes mais polêmicos da arte européia e é significativa do modo como a produção artística contemporânea tem tratado de questões ética e morais.	No radicalismo da francesa Orlan, que desde 1990 usa o próprio corpo como suporte para sua arte e realiza cirurgias plásticas performáticas gravadas em vídeo.	Tem catálogo. Preço a definir.	Dê uma passada na biblioteca do Museu de Arte Contemporânea, bem perto do Paço das Artes, que dispõe de quase todas as boas revistas de arte do mundo.
	Gravura Norte-americana Hoje: Três Expoentes *Noon* Jim Dine	Associação Alumni (rua Brasiliense, 65, tel. 0++/11/5641-9277). O prédio da escola de inglês, projetado por Ricardo Julião, tem 6 mil metros, e o enorme saguão abriga a mostra, promovida pelo departamento cultural da associação.	Mostra de gravuras de três artistas contemporâneos norte-americanos: Jim Dine, Chuck Close e Sol LeWitt.	Até 25/1. De 2ª a 5ª, das 7h30 às 22h; 6ª, das 7h30 às 19h. Grátis.	Os artistas são alguns dos nomes de maior destaque da geração que emergiu nos EUA nos anos 60 e 70.	No efeito das obras de Chuck Close, constituídas de pontos que, de longe, formam retratos. E na obra *Marta/Fingerprint*, feita só com digitais.	Não tem.	O restaurante da Associação Alumni, Flags and Bunners, funciona de 2ª a 5ª para almoço e jantar e tem como especialidades o carneiro e os sanduíches americanos.
RIO	**Amilcar de Castro** Sem título Amilcar de Castro	Centro de Artes Hélio Oiticica (rua Luís de Camões, 68, Centro, tel. 0++/21/232-2213) e praça Tiradentes. Patrocínio: Secretaria Municipal de Cultura e Centro Cultural Banco do Brasil.	Mostra de 12 esculturas de aço feitas neste ano por Amilcar, numa continuidade de sua busca formal iniciada nos anos 50, em meio ao movimento neoconcreto. Seis das esculturas estão expostas ao ar livre na praça Tiradentes.	De 3ª a 6ª, das 12h às 20h; sáb., de 11h às 17h. Até 26/3. Preços a definir.	Considerado por muitos o maior escultor brasileiro vivo, Amilcar não faz uma mostra com tantas obras novas há cerca de dez anos. É uma chance para conhecer o resultado atual de uma longa e sólida trajetória nas artes brasileiras.	Nas esculturas que estão no interior do CAHO, feitas com uma liga mais leve de aço, característica da produção atual do artista.	Tem catálogo com fotos do processo de trabalho do escultor e texto do curador Ronaldo Brito.	Para um bom almoço de dia de semana, a dica é o restaurante Giuseppe (rua Sete de Setembro, 65, Centro), que oferece um ótimo cardápio de massas e costuma ser freqüentado por executivos, políticos e artistas.
	O Mundo de Miquel *A Cidade* (detalhe) Miquel Navarro	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (av. Infante Dom Henrique, 85, Aterro do Flamengo, tel. 0++/21/210-2188). O museu, que tem projeto de Augusto Reidy, é um dos melhores exemplos da arquitetura moderna na metrópole carioca.	Mostra de duas instalações de Miquel Navarro: duas cidades formadas por pequenas peças de materiais variados.	De 14/1 a 27/2. 3ª, 4ª e 6ª, das 12h às 18h; 5ª, até as 20h; sáb. e dom., das 13h às 20h. R$ 8.	Miquel Navarro é um artista valenciano que se consolidou no cenário internacional na década de 70. Combina elementos da arquitetura e da escultura para construir cidades utópicas, feitas de cimento, tijolo, concreto, madeira, cortiça e barro.	Na minúcia com que Navarro utiliza os pequenos objetos, que vão se juntando para criar um todo grande e imponente.	Tem catálogo com 177 páginas e reproduções. R$ 20.	O restaurante de Claude Troigros, com vista panorâmica para o Aterro e a baía de Guanabara, é uma das marcas da nova fase do *MAM* carioca, com cardápio do francês que comemorou no mês passado 20 anos de Brasil.
PARIS	**Barroco Brasileiro, Entre Céu e Terra** Cristo e Maria Madalena	Petit Palais, Museu de Belas Artes da Cidade de Paris (av. Winston Churchill).	Mostra de 356 obras – pinturas, objetos de prata e ouro, jóias, entalhes de madeira, oratórios, desenhos e mapas – dos séculos 17, 18 e início do 19, reunidas de 48 coleções públicas e particulares, de oito Estados brasileiros.	Até 6/2. De 3ª a domingo, das 10h às 17h40; 5ªs, até às 20h. US$ 7,50.	É a mostra mais abrangente sobre o Barroco brasileiro já organizada na Europa. Momento crucial do nosso processo civilizatório, o Barroco é a primeira grande manifestação artística da cultura brasileira.	Nas duas últimas salas da exposição dedicadas à obra de Aleijadinho, o mais brilhante exemplo do Barroco brasileiro.	Tem catálogo com 400 páginas e inúmeras reproduções. US$ 63.	Vá conhecer o L'Époque, um dos mais animados cafés de Paris no momento. Fica na Avenue Montaigne com a François I.

(*) *Com Redação*

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO DE *O FILIACARDO*: FLAVIO PINTO FREIRE/DIVULGAÇÃO / SÃO BENEDITO: PABLO DI GIULIO/DIVULGAÇÃO / AMILCAR DE CASTRO: DANIEL MANSUR/DIVULGAÇÃO

Ecos do Brasil Colônia

CDs, livro e festival em torno da música brasileira colonial apontam o crescente interesse sobre o tema. Por Adriana Méola

O passado colonial da música brasileira está sendo vagarosamente descoberto por estudiosos, e cresce o número de gravações à disposição do público. O século 21 se inicia com uma efervescente busca por manuscritos musicais dos séculos 18 e 19, com posterior catalogação, transcrição e gravação. As evidências são muitas. Na França, o selo especializado em música colonial latino-americana Éditions Phonographiques K 617, motivado pelos 500 anos do descobrimento, está lançando o CD *Missa Pastoril para Noite de Natal*, com três peças profanas do padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), um dos principais músicos do período. Em junho, o 12º Festival de Sarrebourg será consagrado à música colonial brasileira. No Brasil, 30 CDs foram gravados um após o outro a partir de 1995 e uma lista de títulos deve chegar ao mercado neste ano. A coleção *Música Brasileira*, editada pela Edusp, acaba de publicar *Missa a Cinco Vozes*, de André da Silva Gomes, transcrita por Régis Duprat. Por fim, pelo menos meia dezena de grupos musicais brasileiros se ocupa atualmente em recuperar composições, usualmente guardadas em arquivos de igrejas e cúrias, que foram executadas há 200 anos e depois esquecidas.

"Nosso trabalho é comparável à restauração de monumentos históricos; fazemos isso com a música", diz o professor Vitor Gabriel de Araújo, regente do grupo paulista Brasilessentia. "Tudo o que gravamos são obras absolutamente inéditas, que foram ouvidas pelos fiéis nas igrejas, em apresentações ao vivo em missas e festividades religiosas nos séculos 18 e 19", diz. O conjunto, formado por 14 cantores, um organista e um fagotista — todos também pesquisadores —, foi fundado em 1993 para procurar, restaurar, catalogar e, por fim, fazer concertos e gravar a música brasileira dos períodos colonial e imperial. O recém-lançado CD *Música na Catedral de São Paulo — Volume 1* (selo Paulus) é o quarto da carreira do

À esquerda, os anjos de Mestre Athayde na capela-mor da matriz de Santo Antônio, do século 18, em Santa Bárbara, Minas Gerais

Brasilessentia e o primeiro de uma série que pretende fazer uma amostragem das composições arquivadas na Cúria Metropolitana da capital paulista, que foram produzidas no decorrer de cem anos, entre 1774 e 1874. "Na pesquisa do repertório, encontramos 450 obras manuscritas no arquivo. Para poder tocá-las, temos de transcrever a grafia usada na época para a de hoje, e isso é trabalhoso", diz Vitor Gabriel.

O conjunto carioca Calíope, dedicado à música pré-barroca e barroca, generalizada pela designação "antiga", em que cabe a produção brasileira do período, tem a preocupação de tocar instrumentos da época. "Buscamos reproduzir estilisticamente a sonoridade da música dos séculos 17 e 18", diz o diretor musical do grupo, professor e maestro Julio Moretzsohn. O Calíope é formado por 15 cantores e 3 instrumentistas (cravo, órgão positivo e violoncelo). Considerado um dos melhores conjuntos vocais do Brasil, o grupo lançou em 1999 seu primeiro CD, com música brasileira e portuguesa do século 18. No repertório da colônia, *A Missa para Quarta-Feira de Cinzas*, de Emérico Lobo de Mesquita (1746-1805), e *Motetos para a Semana Santa*, de padre José Maurício.

As obras musicais mais antigas em manuscritos brasileiros não perfazem, no entanto, uma identidade nacional, na opinião unânime dos especialistas. "O material encontrado até agora tem sonoridade européia transplantada para o Brasil e adaptada às condições locais", diz o regente Vitor Gabriel de Araújo. Para o pesquisador e professor da Universidade Estadual Paulista (Unesp) Paulo Castagna (*leia texto adiante*), as produções brasileiras de dois séculos atrás, assim como as de outros países latino-americanos, não cabem nas designações utilizadas no período na Europa: "A mistura de repertório não permite classificações monolíticas. Fazia-se música com características pré-clássicas, iluministas, galantes, rococós. Por isso, preferimos chamá-la de música colonial ou música religiosa dos séculos 18 e 19", diz Castagna.

No alto, capa do CD com música do padre José Maurício, lançado pelo selo francês K 617; acima, CD do grupo Brasilessentia, pelo selo Paulus; abaixo, obra de Mestre Athayde na matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara

Ainda não é claro o modelo dos compositores do Brasil Colônia para os estudiosos do tema. As pesquisas indicam que a ligação com Portugal é grande, mas não a única. "Parece que cada região, cada grupo de compositores, tinha recepções diversas da Europa. O português André da Silva Gomes, por exemplo, é diferente dos compositores mineiros que nunca estiveram em Portugal e receberam influências de outros repertórios", diz o Castagna. O que parece evidente, segundo ele, é a total ausência de elementos negros e indígenas nessas produções: "Com essa música, podemos compreender questões da Europa, não do Brasil", diz.

A Igreja Católica é a grande responsável por haver produção musical no Brasil no período. Na América do Norte, por exemplo, o registro de composições na mesma fase é ínfimo em comparação com a do Sul. Havia na época quatro possibilidades de aprendizado musical: com os jesuítas, em seminários, nas matrizes e catedrais ou com um mestre independente. Como a imprensa foi proibida até a chegada da família real, em 1808, as composições eram escritas a mão e grande parte se perdeu. Os papéis que existem foram preservados e mantidos em arquivos de catedrais, como em Mariana (MG), São Paulo e Rio de Janeiro, e em acervos particulares.

O esforço para resgatar os primórdios de nossa prática musical é exatamente oposto ao movimento de destruição que a música do período colonial sofreu em fins do século 19 e começo do 20. A própria igreja considerou que o repertório antigo desvirtuou a religiosidade e deu novas instruções para a música litúrgica, com fortes tendências ao canto gregoriano medieval. A mudança de estilo na música religiosa fez que se perdesse o interesse pelas obras anteriores e elas foram abandonadas ou eliminadas. Nos anos 20, Mário de Andrade tornou-se o primeiro autor considerado sólido a inaugurar a musicologia histórica. Mas foi na década de 40, com Francisco Curt Lange (1903-1997), que a disciplina ganhou porte. O musicólogo alemão iniciou uma coleção, hoje no Museu da Inconfidência de Ouro Preto (MG), com obras dos séculos 18 e 19, principalmente do período colonial. Ele procurou demonstrar que houve movimentos musicais no Brasil colônia, sem analisar conteúdos, gravou mais de 20 LPs e preservou manuscritos.

Na década de 60, mais uma vez, o assunto atraiu iniciativas pessoais. Nos anos 90, com a expansão dos cursos de pós-graduação em Música, além de outros fatores, a pesquisa do passado da música brasileira ganhou novo impulso, inspirado também pelos 500 anos de descoberta da América, em 1992. No Brasil, as iniciativas ainda são tímidas em comparação com outros países da América Latina, onde o número de CDs alcança 180 em menos de dez anos. "Conhece-se muito pouco do período aqui. Estima-se que existam 3 mil peças da fase colonial, mas até agora apenas cerca de 300 foram restauradas", diz Vitor Gabriel de Araújo. "As maiores dificuldades são financeiras porque esse repertório é visto como elitista."

Imagem de Santa Cecília, do Museu Arquidiocesano de Mariana, Minas Gerais

Não há critérios objetivos de qualidade da música colonial do Brasil, mas cronológicos e sociológicos, na visão dos pesquisadores. Não foi encontrado ainda um Mozart brasileiro, no entanto há muitos sinais de que o meio musical da colônia era desenvolvido. "Os compositores sabiam o que estavam fazendo. As pessoas não têm idéia de que existe um *Réquiem* de José Maurício Nunes Garcia inspirado em Mozart e que a primeira execução de Mozart no Brasil foi regida por esse compositor carioca no início do século 19", diz Castagna.

Uma Herança mais Antiga

As pesquisas reconhecem a música brasileira anterior ao século 19. Por Paulo Castagna

A expressão "música colonial" começou a ser utilizada, no Brasil e em outras regiões americanas, a partir das pesquisas do musicólogo alemão Francisco Curt Lange na década de 40, mas principalmente depois de sua primeira publicação de composições religiosas mineiras do século 18, em 1951.

Inicialmente, a veiculação do repertório "colonial" abalou algumas concepções musicais nacionalistas, cujos representantes normalmente defendiam o surgimento da música brasileira em meados do século 19, em torno da temática nativista e por compositores oriundos da elite branca. A música estudada por Curt Lange não manifestava relações diretas com essa temática, havia sido principalmente composta e praticada por músicos mulatos e era contemporânea à produção de autores clássicos europeus, como Joseph Haydn (1732-1809) e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), além de estar essencialmente ligada à religiosidade portuguesa.

A intensificação da pesquisa, sobretudo a partir de década de 90, revelou um repertório dos séculos 18 e 19 bem mais amplo que aquele estudado por Curt Lange. Foram transcritas, executadas e gravadas obras religiosas e profanas, corais e solísticas, vocais e instrumentais, mineiras e de outras regiões do país. Os registros sobre a música popular, folclórica, africana e indígena do período também começaram a ser estudados. A "música colonial", nesse período, tornou-se uma designação aplicada às mais diversas manifestações musicais, muitas delas antagônicas.

O número de CDs dedicados a esse tipo de repertório, a partir de 1992, já superou a quantidade de LPs gravados nas três décadas precedentes. Essa recente efervescência não é mera decorrência de debates em simpósios de musicologia. As composições resgatadas em acervos de manuscritos musicais parecem estar sendo associadas, tanto pelos ouvintes quanto pelos pesquisadores, a uma necessidade de se conhecer melhor as raízes da cultura brasileira e à procura de manifestações artísticas capazes de proporcionar um certo orgulho por essa cultura, assim como vem ocorrendo nos países vizinhos. E não é só no campo da música que esse fenômeno está sendo observado...

Ao mesmo tempo em que o público vem manifestando curiosidade cada vez maior pela "música colonial", a musicologia moderna começou a abandonar esse rótulo e a estudar a prática e produção musical brasileira sob uma perspectiva mais abrangente. Talvez por culpa da própria musicologia, os ouvintes foram condicionados a ouvir e solicitar o repertório "colonial", mas é fácil perceber que estes também estão interessados na música de outros períodos. Cabe aos músicos e musicólogos compreender essa tendência e trabalhar por uma nova relação entre a pesquisa e o interesse do público.

Arrigo Barnabé, o nome mais expressivo da Vanguarda Paulistana, regrava o disco *Clara Crocodilo*, um marco na linguagem da MPB dos anos 80

Por Josiane Lopes

FOTOS PENNA PREARO

Passado a limpo

Calmamente, Arrigo Barnabé enuncia um sentimento de urgência. Aos 48 anos, o paranaense de Londrina, que no início da década de 80 se tornou o nome mais expressivo da chamada Vanguarda Paulistana, diz em voz clara e pausada que não tem mais tempo a perder. A percepção vale para o futuro e abarca o passado: "Estou passando tudo a limpo". A aparência ainda surpreendentemente juvenil — os mesmos cabelos fartos, com poucos fios grisalhos, o mesmo figurino despojado, calçado com chinelos — não estampa a trajetória de um artista que teve de mudar muito para continuar o mesmo. O amadurecimento se traduz na sua relação com a música. Arrigo se assumiu, enfim, como o que sempre foi, um compositor de música de concerto, e não de MPB, como ele mesmo se imaginou nos anos 80. É com essa perspectiva que ele volta a *Clara Crocodilo*, o disco de 1980, em versão reorquestrada e recém-lançada pelo seu próprio selo, Thanks God Records. Coerentemente, o retorno ao passado é orientado por antigas certezas, não por novas dúvidas. "Sempre quis regravar *Clara*", diz. "Sabia que o material musical permitia mais do que eu havia feito; nunca fiquei satisfeito."

Acima, a nova capa de *Clara Crocodilo*, concebida por Luiz Gê, autor também da capa original

O projeto de passar tudo a limpo inclui ainda gravar um CD com canções dispersas por sete discos. Começar por *Clara Crocodilo* era natural. O disco — agora com cinco músicas (*Instantes* foi excluída) mais *A Saga de Clara Crocodilo*, dividida em cinco partes — foi a experiência mais radical de renovação da linguagem da MPB depois do Tropicalismo. Com melodias dodecafônicas, a gravação feita pela banda Sabor de Veneno equilibrava compassos assimétricos com harmonias atonais, evidenciando a formação acadêmica do então estudante de Composição. Mas Arrigo, que chegara a São Paulo em 1970, concebera sua obra muito antes de aportar no Departamento de Música da USP — mais exatamente em 1971, ao abandonar o curso de Arquitetura e voltar temporariamente a Londrina. Como a personagem Clara — o resultado mutante de um experimento humano —, também o disco era híbrido. Erudito, popular e rascantemente urbano, com textos em linguagem de HQ, narrados ao estilo dos locutores de rádio.

Viriam depois sucessos ainda significativos como o disco *Tubarões Voadores*, em 1984, e a trilha do filme *Cidade Oculta*, de Chico Botelho, de 1986, ano em que o músico também atuou como ator. Mas nos anos 90, pelo menos para o mercado da MPB, Arrigo sumiu. Acontece que no início do caminho tinha havido, como ele diz, uma "grande confusão". Imaginar-se compositor de MPB levou a passar por maus pedaços o ganhador do festival da TV Cultura de 1979, com *Diversões Eletrônicas* (agora batizada de *Num Antro Sujo*), feita em parceria com Regina Porto, colaboradora de **BRAVO!**. "Eu estava no segmento errado, que

não tinha nada a ver comigo, e só eu não sabia", diz Arrigo. A falsa convicção se formara ainda na Londrina dos anos 60, onde o adolescente estudava piano. O gosto por Stravinsky, Bartók, música moderna, levou-o a detectar no Tropicalismo a possibilidade de fundir todas as vertentes. "Pensava que o que acontecesse com a MPB depois teria de passar pela música escrita, não seria só intuitivo, porque, principalmente sobre a obra de Rogério Duprat, paira a presença da música nova brasileira", diz. "Acreditei numa evolução musical que independeria do mercado. Foi ingenuidade minha, porque a música popular está ligada ao mercado de forma uterina."

Com o sucesso, Arrigo viveu o paradoxo de ser uma celebridade pobre. "Eu era comentado, Caetano citava meu nome, mas não era chamado para trabalhar. Não tinha dinheiro para pagar o dentista, a escola dos filhos." Baixou a guarda. "Pensei: tenho de aprender a fazer coisas pra tocar no rádio, preciso sobreviver. Eu via isso no pessoal da MPB e achava que estava ligado a isso também." Em 1987, o lançamento de *Suspeito* seguiu o manual do mercado: pagamentos de jabá às rádios, apresentação em programa de auditórios. Não adiantou.

"Percebi que não era aquilo que eu queria", diz Arrigo. E armou sua própria salvação. Enquanto tocava em bares para sobreviver, começou a compor a "pseudópera" *Gigante Negão*, encenada e gravada em 1990, num prenúncio da década de afirmação do compositor. Com a criação de peças para a Orquestra Jazz Sinfônica; a trilha do filme *Ed Mort*, de Alain Fresnot; o *Tributo a José de Anchieta*, peça para bandas sinfônica e de rock; a trilha do inédito *Oriundi*, de Ricardo Bravo, e as peças para piano e violino que compõe neste momento, Arrigo pavimentou de novo seu caminho. Que terá sido, sempre, um dos mais originais da música brasileira. ∎

Na nova versão de *Clara Crocodilo*, gravada com 18 músicos, Arrigo Barnabé (abaixo) renomeou as músicas e dividiu *A Saga*... para orientar o ouvinte e também registrar corretamente as parcerias. A música foi concebida em 1971, em Londrina, onde Arrigo convivia com o grupo formado pelo irmão Paulo Barnabé e os amigos Mario Lucio Cortes e Robinson Borba, que viria a produzir o disco, e onde conheceria, mais tarde, Itamar Assumpção. *Clara Crocodilo* acabou se transformando na trilha paulistana daquele início dos anos 80, em que experimentos eram bem-vindos: grupos como Premeditando o Breque e Rumo também faziam das suas, e sempre havia novidade no Lira Paulistana, um porão na praça Benedito Calixto, onde, no entanto, Arrigo jamais se apresentou

Duas Vezes Autêntico

Arrigo reinterpretou o submundo pelo crivo da alta cultura. Por Regina Porto

Arrigo Barnabé tem uma mente criativa fora do comum. A imaginação é intuitiva, e a técnica, rigorosamente construtivista. Arrigo trabalha, e muito. Cada nota é extraída da elaboração, e um traço seu jamais é definitivo. Arrigo é subjugado pela autocrítica. Escreve no pentagrama, de borracha na mão. Refazer *Clara Crocodilo*, anos depois, é prova de um espírito condenado à eterna insatisfação com a própria obra. Arrigo vive permanentemente a crise existencial do artista. Jamais abdicou dessa condição, a que preço fosse. Surgiu marcado pela linha evolutiva da vanguarda européia e pela poesia de Baudelaire. Dos seus parceiros de 20 anos atrás, quando se lançou com a banda Sabor de Veneno, ele era o único que havia colhido as flores do mal. Arrigo nos pôs a todos em xeque: nem sempre é fácil conviver com a originalidade (para não dizer genialidade).

A geração de músicos que o acompanhou tem hoje um débito para com ele. Arrigo ia à frente. Da academia moderna, inclusive, que na época o marginalizou. Foi salvo por diálogos com Caetano, Paulinho da Viola, Tom Jobim – a escuta bem treinada percebe essa continuidade – e convívio com a contracultura européia. Aqui, sofreu o culto e a rejeição da crítica esquizofrênica. Mesmo nas piores fases, quando se ofereceu ao mercado num péssimo disfarce, Arrigo não perdeu de vista seu papel. Seu nome ocupa posição singular na história da MPB. Parcerias ocasionais não escondem: sua obra de autor pertence só a ele. Antes, ninguém jamais havia aproximado Schoenberg e Custódio Mesquita, gibi e poesia concreta, metafísica e literatura erótica. Não dessa forma. Ele é *Pós-Tudo*, poema de Augusto de Campos que musicou.

Arrigo reinterpretou o submundo pelo crivo da alta cultura. E o fez com dupla autenticidade. Conhece os cânones dodecafônicos com domínio de contraponto e fuga; escreve acordes de tritonos com estrutura arquitetônica. Não é música fácil de ouvir, nem de tocar. Curioso como mesmo hoje, com toda a transformação da cultura auditiva, sua música prescinda da carcaça eletrônica. A nova partitura do *Clara*, para banda e orquestra de câmara, é um choque acústico. O original ganhou em densidade. E em desassossego.

Os tons de um tipo de céu

Um revolucionário do jazz, que criou o estilo cool, o trompetista Miles Davis inaugurou com o disco *Kind of Blue* um novo tipo de música

Por João Marcos Coelho

"Ouço *Kind of Blue* todo dia; é o suco de laranja do meu café da manhã." O autor da frase, o arranjador, compositor e produtor Quincy Jones, é um dos artistas mais envolvidos com a moderna música afro-americana. Por isso mesmo, não é exagerado afirmar que, 40 anos depois, o LP gravado em março e abril de 1959 pelo sexteto do trompetista Miles Davis (1926-1991) permanece um item tão indispensável para os músicos de jazz como o café nosso de cada dia. Mas não se trata de um filho único. Nenhum músico revolucionou mais vezes e de modo tão profundo o jazz como Miles Davis. A primeira vez foi em 1949, quando lançou, ao lado do saxofonista Gerry Mulligan, o etéreo e plástico cool jazz — estilo mais preocupado com texturas e timbres do que com estratosféricos improvisos (bebop) —, inaugurado no disco *The Birth of the Cool*. Em 1969, com *Bitches Brew*, Miles dá outro passo definitivo, eletrificando o jazz e convocando novíssimas feras como o guitarrista John McLaughlin, o baterista Jack DeJohnette e o austríaco Joe Zawinul no teclado eletrônico. Entre esses dois marcos, fulgura *Kind of Blue*, presença obrigatória em qualquer lista dos dez, cinco ou mesmo três discos mais importantes do jazz em seus cem anos de existência.

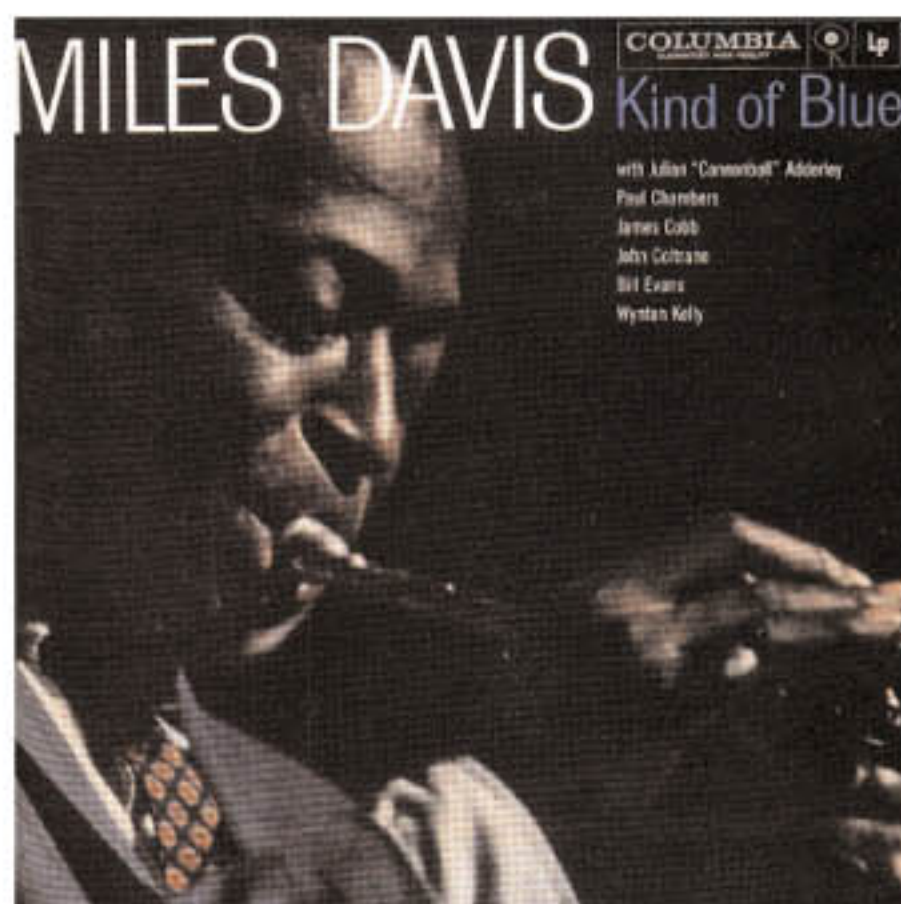
Qual o segredo dessa longevidade? O historiador inglês Eric Hobsbawm, que se escondeu no pseudônimo

Miles Davis (à direita), em outubro de 1959, ano em que gravou *Kind of Blue* e instaurou a era moderna do jazz

FOTOS GETTY IMAGES

Francis Newton durante mais de 30 anos para exercer a crítica de jazz, dá uma pista quando argumenta que a verdadeira unidade do jazz não é esta ou aquela música, mas a *session* – seja ela de gravação, de show ou de *after hours*. A mágica está, portanto, na capacidade de criação contínua e diversificada, emoldurada pela improvisação. E, de fato, as sessões de 2 de março e 6 de abril foram mágicas. De escrito mesmo havia pouquíssima coisa. Os acordes de *Flamenco Sketches*, por exemplo, e eles eram só dois; a melodia e acordes de *Blue in Green* e a melodia do contrabaixo para Paul Chambers de *So What*. E ninguém ensaiou nem tinha informação sobre os temas. Exceto o pianista Bill Evans, com quem Miles havia trocado idéias na própria manhã do dia 2 de março.

Evans, que havia deixado o grupo no fim do ano anterior, foi chamado pelo trompetista para a gravação porque Miles, como afirma em sua autobiografia, estava "cansado de improvisar sobre as eternas mesmas seqüências de acordes" (das cinco faixas, Evans toca em quatro, enquanto Winton Kelly, já então titular no grupo de Miles, toca em *Freddie Freeloader*). A escolha pelo "jazz modal", como veio a ser conhecido posteriormente, foi portanto consciente por parte de Miles e Evans. Eles acenavam com um retorno à melodia e à simplicidade, pois o solista não mais improvisaria sobre uma seqüência de acordes, mas sobre escalas, com muito mais liberdade e de modo simples e claro. Qualquer semelhança com a música dos compositores franceses Maurice Ravel e Claude Debussy, além do armênio Aram Khachaturian e do russo Sergei Rachmaninoff, não é mera coincidência, pois, quando entrou para o grupo, Evans mostrou várias obras desses compositores a Miles. "E eu me liguei neles instantaneamente", diz Miles.

Dez anos depois de ter gravado *The Birth of the Cool*, contrapondo timbres e texturas à improvisação radical do bebop, Miles Davis gravou *Kind of Blue*, em 1959, inaugurando o jazz modal. Influenciado pelo pianista Bill Evans, que lhe mostrara música de Ravel, Debussy, Aram Khachaturian e Rachmaninoff, Davis comandou a gravação, feita em apenas duas sessões. Quando *Kind of Blue* foi remasterizado, em 1997 (capa acima), descobriu-se que três faixas tinham sofrido uma elevação de tom por causa de problemas técnicos na gravação original

O uso da escala de tons inteiros e a busca do exótico por meio de outras organizações dos sons que não a tonalidade, aliados ao prazer sensual da manipulação da melodia e da orquestração aerada, tudo isso impactou profundamente Miles Davis. Um exemplo: em *So What*, a música que abre o disco, há apenas dois acordes infinitamente repetidos pelo piano de Evans que "respondem" ao belo tema tocado pelo contrabaixo. A estrutura sonora compõe um colchão estático para o solista, que caminha pelas escalas ou modos dório, jônico, eólio, frígio, etc. Para facilitar, os músicos passam a usar a escala de fá a fá, no piano, por exemplo, percorrendo apenas as teclas brancas; e abandonam as terças como principal intervalo da escala, adotando a quarta (que, aumentada, permaneceu séculos proibida porque era o "*diabolus in musica*"). Apesar da aparente complicação técnica, o resultado sonoro é fácil de captar e, mais importante, extremamente sensual.

"Simples, sensual e apaixonada." A definição de poesia por Keats é muito adequada para qualificar o jazz. *Kind of Blue* é não só revolucionário ao adotar o jazz modal, mas fundamental para a história subseqüente do jazz porque é simples, sensual e apaixonado. O sexteto de Davis – John Coltrane ao sax-tenor, Cannonball Adderley ao sax-alto, Evans ao piano, Paul Chambers ao contrabaixo e Jimmy Cobb à bateria – deu-se muito bem com a nova fórmula que, na prática, comandaria a evolução do jazz até a fusion da virada dos anos 60/70 e o free de Ornette Coleman. *Kind of Blue* pulsa fundamental no uso e abuso do *ostinato* como fórmula de acompanhamento de músicos tão diferentes quanto o flautista Herbie Mann em *Memphis Underground*, de 1968; Herbie Hancock em *Chameleon*, do LP *Headhunters*, 1973; Chick Corea em *Spain* e *Romantic Warrior*, com seu grupo Return to Forever, que incluía dois brasileiros, a cantora Flora Purim e o percussionista Airto Moreira; e o circulo se fecha com o uso do *ostinato*, já combinado com a eletrificação e o funk, pelo próprio Miles Davis, em 1969, em *Bitches Brew*. Entre todos, porém, o mais influenciado foi John Coltrane, que percebeu ali uma verdadeira avenida que percorreu em seguida, levando-a às últimas conseqüências. Confira em suas gravações como líder: em *My Favorite Things*, de 1960, o pianista McCoy Tyner acompanha Trane numa seqüência de dois acordes, e o saxofonista não segue a tradicional seqüência dos acordes do clássico de Rodgers e Hammerstein; em *Naima*, de 1965; e em toda a sua obra, até a morte, em 1967.

Há quem diga – e é verdade – que George Russell e Charlie Mingus fizeram jazz modal antes de Miles. Note-se, porém, que, em ambos os casos, Bill Evans foi a figura-chave: em 1956, Evans participou de *Jazz Workshop*, em que Russell praticava os conceitos por ele formulados no ensaio *O Conceito Lídio Cromático na Organização Tonal*; e, no ano seguinte, do disco *East Coasting*, de Mingus.

Em *Kind of Blues*, Miles Davis assina a composição das cinco faixas, mas Bill Evans contestou claramente, anos depois, a autoria de *Blue in Green*. "Estive em seu apartamento na manhã do dia da gravação", conta Bill Evans, "e levei uma música minha, *Blue in Green*. Depois que o disco foi lançado, saquei que Miles assumira a paternidade da música. Ele é assim mesmo, também pegou duas músicas de Eddie Vinson, *Four* e *Tune Up*."

Além de *So What*, foram gravadas na primeira sessão o blues convencional *Freddie Freeloader*, com Kelly ao piano, e *Blue in Green*. E só recentemente, no relançamento do CD remasterizado, em 1997, descobriu-se um erro importante que quase se perpetuou. Na época, a Columbia usava dois gravadores, um master e outro de backup. Muitos músicos notaram, ouvindo essas faixas, que elas estavam um quarto de tom acima do normal – e consideraram isso mais um toque da genialidade de Miles Davis. Nada disso. É que o gravador master estava com defeito e acelerava as músicas, "elevando" o tom. Somente em 1997, 38 anos depois, foi possível ouvi-las corretamente. E é interessante como o retardo de andamento beneficia as músicas, alterando o *mood* de *So What* e *Freddie Freeloader* e conferindo uma angústia muito mais impactante a *Blue in Green*.

Se obra-prima houvesse em *Kind of Blue*, esta seria *Flamenco Sketches*, que simplesmente não tem tema nem seqüência de acordes, mas cinco séries de modos ou escalas, em que se destaca a quarta, baseada numa escala flamenca. É sintomático, ainda que essa tenha sido a única música a ter dois *takes*; as demais tiveram só uma execução no estúdio, que foi para o disco. Agora se sabe – a descoberta de mais um *take* também é recente, de 1997 – que a versão escolhida foi a segunda. A primeira consta da primorosa remasterização de dois anos atrás. O baterista Jimmy Cobb, que tinha 30 anos quando participou de *Kind of Blue*, é talvez quem melhor defina, hoje, aos 70 anos, aquela sessão de gravação que determinou a era moderna do jazz: "Acho que nós todos estávamos no céu".

Abaixo, Miles Davis ao lado da atriz francesa Jeanne Moreau, em janeiro de 1957. Depois de criar o jazz modal, Davis surpreendeu de novo, em 1969, eletrificando o jazz no disco *Bitches Brew*

Uma colheita de encantos e dramas

A meio-soprano Anne Sofie von Otter interpreta à perfeição o ciclo de canções *Des Knaben Wunderhorn*, de Mahler, sobre o universo rural alemão

O CD *Des Knaben Wunderhorn*, com atmosferas vívidas criadas por Claudio Abbado, ressalta a atuação de Anne Sofie von Otter

O ciclo de canções *Des Knaben Wunderhorn*, de Gustav Mahler, apresenta uma série de retratos de uma Europa anterior ao lirismo pós-romântico predominante nas obras do compositor. As canções descrevem encantos pastorais e esperanças de jovens camponeses enamorados tanto como horrores da fome e da guerra – um universo que parecia pertencer só à memória no ambiente urbano e sofisticado que rodeou Mahler nas últimas décadas de existência do Império Austro-húngaro. A crueza de antigos versos alemães que descrevem uma criança morrendo de fome ou um soldado atingido por um golpe fatal contrasta com a fineza de uma técnica composicional original e inovadora em seu tempo. Por isso, exigem dos cantores extraordinária força expressiva e domínio sobre as sutilezas de um idioma arcaizante, tão distante do alemão culto quanto o são da vida urbana as imagens que constrói. Não é à toa que só intérpretes nativos de língua alemã conseguem enfrentar com sucesso os desafios propostos por esse ciclo. A meio-soprano Anne Sofie von Otter está estupenda nesse novo registro, ao lado do barítono Thomas Quasthoff e de Claudio Abbado e Filarmônica de Berlim. É ela a grande estrela neste CD, insuperável na caracterização de cenas, situações e personagens. As atmosferas vívidas e sedutoras que Abbado cria em torno da poesia são o pano de fundo ideal para seu brilho, que, no entanto, não encontra no barítono interlocutor à altura: falta a Quasthoff clareza de expressão poética. – LUIS S. KRAUSZ

Mahler – Des Knaben Wunderhorn, Anne Sofie von Otter e Thomas Quasthoff com Filarmônica de Berlim regida por Claudio Abbado, selo Deutsche Grammophon

Bom caminho

Às vezes parece que, ao apertar aquele gatilho, Kurt Kobain conseguiu ao menos um efeito positivo: impulsionar o ex-baterista do Nirvana, Dave Grohl, a buscar um caminho próprio. Neste terceiro álbum, definitivamente um dos melhores de rock da década, o Foo Fighters mostra que não consegue fazer músicas ruins. *Learn to Fly* é uma música tipicamente "foo fighteriana" com ótimos *riffs* oitavados. *Aurora* é uma balada recheada de *delays* na guitarra, e *Generator* ressuscita o efeito *talk-box*, mais conhecido por *Show me the Way*, de Peter Frampton. – SERGIO ROCHA

There Is Nothing Left to Lose, Foo Fighters, selo BMG Brasil

Sem artifícios

Esta antológica gravação dos *Improvisos* D 899 e D 935, de Schubert, de 1982, agora reeditada, traz *insights* destilados em anos de carreira do pianista Radu Lupu, marcada pela reserva e pelo aprofundamento nos clássicos vienenses. Ele dá voz, aqui, à enigmática mistura entre o macabro e o inocente que marca a obra tardia do compositor e empresta a essas peças a pungência de obras como os *Lieder* de *Die Winterreise* ou a *Sonata* D 960. Enfatizar o visionário em Schubert, sem artifícios, é sua maior qualidade. – LSK

Schubert – Impromptus, D 899 e D 935, Radu Lupu, selo Decca

Oposições poéticas

A foto de Ná Ozzetti na capa, numa citação do deus indiano Shiva, também deus da música, arte em que as contradições são resolvidas, envolve um disco em que a poesia é primordial, com canções que falam das oposições de sentimentos, como a traição atraente (*Capitu*), a atração pelo homem banal (*Crápula*), a alegria dos músicos e a tristeza dos poetas (*Santoneiros Serelepes*), além do afinadíssimo dueto (*Princesa Encantada*) com Suzana Salles. Disco criativo, das letras às interpretações e arranjos, exige algum tempo para ser decifrado plenamente. – PEDRO KÖLLER

Estopim, Ná Ozzetti, selo Ná Records

Fragmento vivo

A obra vocal de Claudio Monteverdi (1567-1643) tem suas raízes nos madrigais polifônicos do Renascimento, mas marca um passo distinto em direção ao apogeu da música barroca, que viria na geração de músicos posterior à sua. Uma de suas óperas mais apreciadas no início do século 17 foi *L'Arianna*, da qual só restou um fragmento. O *Lamento d'Arianna* está neste CD, que traz solistas do Concerto Vocale acompanhados por William Christie, Jaap ter Linden e Konrad Junghänel. O CD inclui números de outras óperas de Monteverdi. – LSK

Monteverdi – Lamento d'Arianna, Concerto Vocale e outros, selo Harmonia Mundi

Uma antiga impressão brasileira

O músico Wagner Tiso evidencia pontos de contato entre a música dos franceses Debussy e Fauré e a vertente mineira da MPB

O novo CD de Tiso (acima) junta Fauré e Milton Nascimento (à dir.) em um só impressionismo

O próximo disco da trilogia idealizada por Wagner Tiso dá pistas sobre como receber esse magnífico CD que abre essa série, descortinando um encontro entre os franceses Debussy e Fauré com o próprio Tiso e Milton Nascimento: ele vai lançar a gravação do show, feito no ano passado, em que homenageou Villa-Lobos e Tom Jobim. Como indica Geraldo Carneiro no encarte deste CD, tanto Villa quanto Tom admitiam influências de Debussy e Fauré; daí que a espinha dorsal da música brasileira sempre bebeu num impressionismo musical de boa cepa. (O terceiro disco da série será sobre um sambista e um jazzista, ambos criadores dos gêneros.) Neste CD, Tiso divide a responsabilidade de percorrer a seara da música de concerto com o quarteto de violoncelos Rio Cello Ensemble. O resultado é uma trilha delicada, marcada pelo piano impecável, sempre com o bonito pano de fundo dos violoncelos. Depois de tantas décadas, as nuances harmônicas dos franceses se destacam pelo intimismo (destaque para a *Pavana*, de Fauré, e a *Suíte Bergamasque*, de Debussy). A inclusão de músicas do Clube da Esquina, como *Tarde* (Milton e Márcio Borges), *Vera Cruz* (idem) e *Cravo e Canela* (Milton e Ronaldo Bastos), sugere uma aproximação entre as fontes francesas de parte da MPB com seus expoentes mineiros, o que justifica o "Milton" no título do CD. Pode-se discutir a tese, mas não deixar de aplaudir o resultado. – ANDRÉ LUIZ BARROS

Debussy & Fauré Encontram Milton & Tiso, Wagner Tiso e Rio Cello Ensemble, selo Visom

Toque antigo

Construído em 1701, instalado na Sé de Mariana em 1753 e restaurado em 1984, o precioso órgão alemão Schnitger em que Elisa Freixo se apresenta neste CD é o único de seu gênero fora da Europa. Elisa revela neste belíssimo CD os resultados de sua longa convivência com um instrumento histórico, que tem na doçura de timbre sua qualidade mais marcante. Ela é hoje a organista titular da Sé de Mariana e, ao escolher um repertório da mesma época do instrumento, faz uma interpretação de obras das escolas italiana e alemã no espírito do século 18. – LSK

Órgãos Históricos no Brasil, Vol. 2, Elisa Freixo, selo Paulus

Lobão bom

Com este CD, Lobão reverteu a impressão de que estivesse num ostracismo meio voluntário, meio levado por circunstâncias. Não é pouco, já que o disco é raivoso, com direito a manifesto poético e esquema alternativo de venda, só em bancas. O que interessa, porém, é que músicas como *El Desdichado II*, *Ipanema Noir*, *Universo Paralelo* ou a cíclica e melódica *A Vida É Doce* se igualam às melhores de sua lavra. Como bom herege que sempre quis ser, Lobão é movido a raiva. Mas sem a produção e os arranjos impecáveis, essa raiva não poderia ter sido canalizada para o êxito das canções. – ALB

A Vida É Doce, Lobão, Midi Produções

Claro e franco

Maxim Vengerov, Daniel Barenboim e a Sinfônica de Chicago já gravaram juntos os concertos para violino de Sibelius e Nielsen e agora enfrentam o de Brahms, de estatura maior, criado no mesmo espírito e no mesmo ré maior que o de Beethoven. Trata-se de uma interpretação mais clara e talvez mais superficial que a de Anne-Sophie Mutter – para citar a mais importante entre as recentes –, porém convincente, franca, sem exageros românticos nem maneirismos. As *cadenzas* de Vengerov surpreendem pela forma, talvez exageradamente moderna. – LSK

Brahms – Maxim Vengerov e Daniel Barenboim com Sinfônica de Chicago, selo Teldec

Calma lá

Se este álbum duplo fosse de um artista iniciante, poderia ser uma obra-prima. Mas é o aguardado novo CD de Trent Reznor, o atormentado guru do noise industrial por trás do rótulo Nine Inch Nails. Depois de cinco anos de jejum fonográfico, Reznor não justifica a canonização da imprensa. Ainda é rock de primeira, com vocal desesperado e letras bizarras, sinfonia de dor e guitarra distorcida. Mas nada que seu protegido, Marilyn Manson, não saiba fazer. O criador precisa, com urgência, superar sua criatura. – THALES DE MENEZES

The Fragile, Nine Inch Nails, selo Universal

FOTOS DIVULGAÇÃO / CAFI/WARNER/DIVULGAÇÃO

A distância entre o estúdio e o palco

A cantora e pianista Diane Schuur contraria uma praxe do jazz e promove o lançamento de um bom CD, *Music Is my Life*, com um show irregular

Assista ao show e compre o disco – é assim que a indústria costuma "vender" espetáculo e produto. Com variações, o critério pode ser válido para vários gêneros. Na MPB, por exemplo, disco e show costumam ser muito semelhantes – demais até. Já no rock é aquele martírio, com os grupos se esforçando inutilmente para reproduzir no palco o que fizeram no estúdio. Na música de concerto, há discos tão "picotados" (às vezes de compasso em compasso, nos casos extremos) que notáveis artistas em CD não evitam a mediocridade na prova de fogo com o público. Quem ouviu o pianista francês Jean-Yves Thibaudet em recital e em CD, desgostosamente comprovou isso. O jazz não costuma sofrer desse tipo de problema. Ao contrário, o disco muitas vezes passa tão-somente uma pálida idéia do real talento do músico. O saxofonista tenor Joshua Redman é muito melhor ao vivo do que em disco: compare o show no Free Jazz, em outubro, com seu CD *Timeless Tales*, ambos com mesmo repertório. Os exemplos são tantos, que as gravadoras costumam exumar todos os shows dos grandes criadores do jazz. Mas a cantora e pianista Diane Schuur, de 46 anos, que em novembro mostrou no Bourbon Street de São Paulo o repertório de seu novo CD, *Music Is my Life*, prova que o inverso surpreendentemente pode ser também verdadeiro.

Ela tem talento? Sim, e, embora não seja superlativa nem cantando nem ao piano, vem obtendo bastante sucesso de público e algum de crítica, tendo conquistado dois Prêmios Grammy. Seu modelo é Dinah Washington, mas ela acrescenta a essa paixão os vibratos, a ampla tessitura vocal e uma excepcional agilidade no *scat*. A menina que ficou cega por problemas no parto já cantava profissionalmente aos 11 anos e foi descoberta para o grande público pelo saxofonista Stan Getz, em 1978. Seis anos depois associou-se ao selo GRP, de David Gruisin, numa parceria que só terminou recentemente com sua ida para a Atlantic. Gruisin ampliou seu público, levando-a a visitar o reino do blues em *Heart to Heart*, de 1994, uma parceria híbrida com B. B. King, malsucedida artisticamente, mas notável em vendas. Paralelamente, consolidou-a como jazz singer, expondo-a, por exemplo, com a big band de Count Basie (CD *Deedles and Basie*, de 1990).

Schuur lança *Music Is my Life* (à dir., embaixo), selo Atlantic/WEA, cujo encarte traz tela de Frank Sinatra (à dir.)

Ao trocar a GRP pela Atlantic, Schuur deu a prova definitiva de que não tem o hábito de cultivar a autocrítica e, portanto, necessita de mão forte na direção artística de seus shows e gravações. No Bourbon, ela foi deixada solta, e o resultado foi muito desigual. Estupendo, por exemplo, quando cantou e tocou *Good Morning Heartache*; melhor ainda no emocionante final a capela (sem acompanhamento instrumental) em que interpretou, para uma platéia extasiada, o clássico *Somewhere over the Rainbow*. Foi desastroso, porém, o uso excessivo do *scat singing*, em que o seu piano perseguia seus improvisos – tudo muito bom, tudo muito bem, nos primeiros três minutos; depois, foi o tédio.

No CD, ao contrário, sente-se o tempo todo a mão experiente do lendário produtor Ahmet Ertegun, de 76 anos, que fundou com o irmão Nesuhi a gravadora Atlantic em 1947, vendida para a Warner em 1967. Ertegun impôs a Schuur um repertório conservador, só de *standards*, pecadilho perdoado graças ao time de músicos por ele convocado. Para o piano, o discreto mas supereficiente Alan Broadbent (do Quartet West de Charlie Haden); e convidados como o trompetista Marcus Printup (excelente em *Good Morning Heartache*), os saxofonistas Nino Tempo e Jeff Clayton, além do guitarrista Dean Parks e do vibrafonista Emil Richards. No contrabaixo, o ótimo Roger Hines, e na bateria, David Gibson – ambos integrantes do trio de Diane Schuur (só Hines veio ao Brasil com ela). A direção, entretanto, foi mais longe, ao conter os excessos da cantora, a ponto de a primeira faixa, *Invitation*, em que Diane toca piano, soar uma intrusa no CD, tamanha a discrepância. Portanto, paciência se você não viu o show, mas não deixe de comprar o disco. – JOÃO MARCOS COELHO

FOTOS DIVULGAÇÃO

A literatura do som

Uma série de lançamentos editoriais trata do rock à MPB, da música de concerto à caipira

O fim do ano foi pródigo em lançamentos editoriais, com edições para diferentes gostos. Na música de concerto, dois destaques: *Conversas com João Carlos Martins*, do americano David Dubal, com tradução de Regina Porto (Green Forest do Brasil Editora, 196 págs., R$ 35), que traz uma detalhada entrevista com o pianista brasileiro, e *Sete Noites com os Clássicos — Para Entender os Estilos Musicais da Renascença ao Modernismo*, do crítico Luiz Paulo Horta (Jorge Zahar Editor, 124 págs., R$ 19,50), que cumpre sua proposta com textos explicativos e indicações discográficas. A coleção *Todos os Cantos*, da Editora 34, patrocinada pelo Grupo Pão de Açúcar, publicou *Sepultura — Toda a História*, de André Barcinski e Silvio Gomes (210 págs., R$ 20), sobre a banda de rock pesado, e *Música Caipira — Da Roça ao Rodeio*, de Rosa Nepomuceno (438 págs., R$ 33). *Guia de MPB em CD*, do crítico Antonio Carlos Miguel (Jorge Zahar Editor, 268 págs., R$ 21,50), indica uma discoteca, disponível em CD, de 150 artistas brasileiros. Por fim, *GiLuminoso — A Po.Ética do Ser*, de Bené Fonteles (Impresa Oficial SP/Editora UnB/Sesc-SP, 284 págs., R$ 45) traz fotos de Mário Cravo Neto e CD com 14 músicas gravadas por Gilberto Gil.

Música caipira, de concerto e MPB (em sentido horário, a partir da esq., no alto): temas de livros

Festa regada a reggae

O aniversário de Bob Marley é lembrado com exposição e shows

No dia 6 de fevereiro, Bob Marley faria 55 anos. Para comemorar a data, o Conjunto Cultural da Caixa (av. Chile, 230, Centro), no Rio, promove, a partir do próximo dia 18, uma série de atividades dedicadas à vida e à obra do músico jamaicano. A principal delas é a exposição que já esteve em Londres, Paris, Nova York, Los Angeles, Tóquio e Moscou, entre outras cidades. São 106 painéis fotográficos, mais informações biográficas, objetos pessoais, discos de ouro e capas de LPs e CDs. Entre os curadores estão os fotógrafos e designers Adran Boot e Arthur Gorson, que acompanharam o artista na década de 70. "No Brasil, optamos por apresentá-la num formato de festival multimídia", diz Felipe Cavalieri, organizador da exposição no país. Durante a mostra, serão exibidos quatro filmes, em vídeo, e haverá apresentações de nove bandas de reggae. Os shows, sempre às sextas, sábados e domingos, às 20h, incluem Ras Bernardo, Nabby Clifford e a banda Punho Forte. Depois do Rio, o projeto segue para Brasília, Goiânia, Salvador e São Paulo. – DENISE LOPES

Marley tem vida e obra registradas em exposição

Para ouvidos exigentes

Um CD que reúne ótimos músicos lança o primeiro selo brasileiro com tecnologia *high end*

O CD *Genuinamente Brasileiro – Sound Stage* marca a inauguração do selo Audiophile Records, que começa neste mês a gravação de seu segundo volume. Criado pelo Clube do Audio e a Movieplay, o selo é o primeiro do país com tecnologia *high end*, um padrão que atende a meticulosas exigências para captação de sons, do posicionamento dos músicos à ambiência da gravação. *Genuinamente...* foi gravado no Teatro Alfa, em São Paulo, sem edição posterior, com participação de Ulisses Rocha (*Marimbau*), Paulo Bellinati (*Bom Partido*), Virgínia Rosa (*Linda Flor Yaya*) e Amilson Godoi (*Bachianinha*), entre outros. Segundo Fernando Andrette, idealizador do selo, a série inicial de dez CDs traz um repertório da música instrumental brasileira, do século 19 aos dias atuais.

CD traz bons músicos em ótimo registro

Para não esquecer

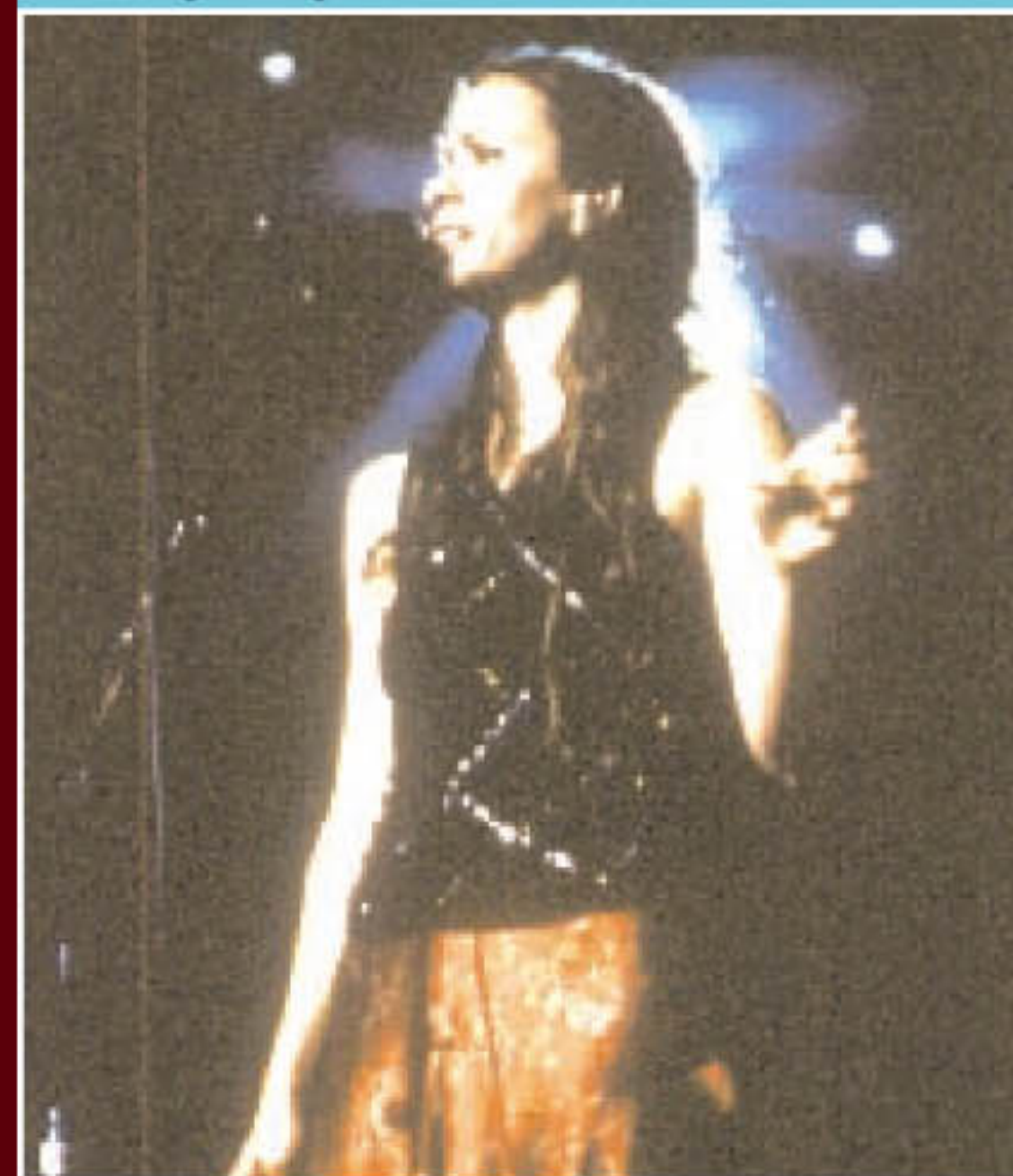
O autor do hino popular mineiro tem obra recuperada em CD

O cantor, violonista e compositor mineiro José Duduca de Moraes, de 87 anos, tem parte de sua obra recuperada no CD *De Moraes* (selo Allca Music). Autor de *Minas Gerais*, espécie de hino popular do Estado (a letra foi escrita em 1942, sobre melodia da valsa italiana *Vieni Sul Mar*), De Moraes compôs mais de 200 músicas e foi um dos expoentes da era do rádio, várias vezes recordista de vendagem da Odeon, de 1941 a 1956. O CD com 14 faixas inclui sucessos como *Adeus*, *Porteira Velha* (de Antenógenes Silva) e *Minha Viola*, com Doquinha, parceiro que lhe foi indicado por Francisco Alves.

FOTOS DIVULGAÇÃO

DA METÁFORA À METONÍMIA

Em seu novo show no Brasil, a cantora canadense Alanis Morissette mantém seu poder de galvanizar fãs trocando o fetiche dos cabelos pelo fascínio das mãos

Por Sérgio Augusto de Andrade

A diferença entre o primeiro e o segundo show de Alanis Morissette é a diferença entre seus cabelos e suas mãos.

No primeiro show, seu corpo percorria o palco impulsionado pela convulsão nervosa da massa densa e inquieta de seus cabelos, que chicoteavam o ar como um bloco sólido, enquanto Alanis Morissette era aplaudida em delírio. Seus cabelos eram os que mais deliravam.

Seu mais recente show substituiu os cabelos pelas mãos: a coreografia primitiva de seus movimentos com a cabeça concentrou-se num tipo de fascinação maníaca com as mãos que, em alguns momentos, pareciam se acariciar num transe muito pouco diferente do de certos autistas. Quanto mais fascinada por suas mãos, mais Alanis Morissette era aplaudida em delírio. Suas mãos eram as que mais deliravam.

A metáfora de seu corpo perdeu sua força hipnótica de fetiche, comprometida pela metonímia de suas mãos. Alanis Morissette não deve ser difícil de hipnotizar — muito menos a si própria.

Sua música parte de um diálogo explícito com o primeiro Bob Dylan e um diálogo implícito com a última Joni Mitchell: obcecada em provar que confissões podem ser poesia, Alanis Morissette desenvolveu uma técnica que alia a mais coloquial das dicções à mais ofegante das pausas. Seu método fez da sofreguidão um modelo cínico de ansiedade pop.

O despojamento calculadamente hippie de sua estética é a melhor tradução do brutalismo imediato de sua arte: em seu show, o minimalismo voltou a ser lisérgico. E suas músicas facilmente podem dar a impressão de serem mantras disfarçados, com a base repetitiva dos refrões de *Right Through You*, *Joining You* e *You Learn* ou a estrutura redundante de *Thank U*, *Are You Still Mad* e *Hand in My Pocket*. Adaptando um clássico do Police ao seu vocabulário tão intensamente pessoal, Alanis Morissette conseguiu até que Sting soasse como uma invenção sua.

Os dois grandes momentos do show, *That I Would Be Good* e *Are You Still Mad*, só foram superados pelo êxtase provocado por *Joining You* — cujo refrão foi entoado, em uníssono, como se fosse uma fantasia cifrada numa linguagem que sua platéia pôde, por sorte, decifrar. De qualquer modo, é sempre muito difícil resistir a uma mulher de lábios como os de Alanis Morissette que seja capaz de escrever uma letra como a de *You Oughta Know*, com suas referências diretas a sexo oral.

Além de seus lábios, seu talento também é muito flexível: em *Dogma*, o novo filme de Kevin Smith, Alanis Morissette, como todos sabem, interpreta Deus. O filme vem causando as reações de sempre, mas sua platéia não deverá estranhar nada. Há muito tempo que as adolescentes que lotam seus shows não conseguem distinguir Alanis Morissette e Deus.

Não é para menos — para uma jovem católica canadense tão inquieta, Alanis Morissette interpreta Deus com muita naturalidade.

Alanis Morissette, que se apresentou em novembro em São Paulo e no Rio, traduz no calculado despojamento de sua estética o brutalismo imediato de sua arte: em seu show, o minimalismo voltou a ser lisérgico

FOTO DIVULGAÇÃO

A Música de Janeiro na Seleção de BRAVO!

Edição de Irineu Franco Perpétuo

	INTÉRPRETE	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	DISCOGRAFIA
INSTRUMENTAL	O quarteto de violões **Quaternaglia** (*na foto, dois dos integrantes*), as pianistas Rosely Gonçalves Freire e Scheilla Glaser, o barítono Sandro Bodilon e a soprano Sandra Félix são as atrações de janeiro do projeto *Brasil 500 Anos – Música e História.*	A apresentação é constituída inteiramente de obras de autores brasileiros do século 20. Além de peças instrumentais de Radamés Gnattali, Egberto Gismonti e Paulo Bellinati, serão executadas canções de Cláudio Santoro, Osvaldo Lacerda, Valdemar Henrique, Lina Pires de Campos, Edmundo Villani Cortes, Ernst Mahle, Marlos Nobre, Ronaldo Miranda e Antonio Ribeiro.	Sesc Ipiranga – r. Bom Pastor, 822, tel. 0++/11/3340-2000, em São Paulo, SP. Entrada franca.	Dia 27, às 21h.	Em um mês de férias dos teatros e orquestras sinfônicas, o Sesc Ipiranga oferece uma das poucas oportunidades de ouvir música ao vivo em São Paulo.	Na singeleza melódica e sofisticação harmônica de *Acalanto da Rosa* e *O Amor em Lágrimas*, que fazem parte de um ciclo de 13 canções de amor escritas pelo compositor amazonense Cláudio Santoro (1919-1989).	O tenor catarinense Aldo Baldin fez, nos anos 80, um sensível registro, recentemente editado em CD, das *Canções de Amor*, de Cláudio Santoro, acompanhado pelo piano de Lilian Barreto. Selo Sonata.
INSTRUMENTAL	O maestro **Riccardo Chailly** (*foto*) rege a Orquestra do Concertgebouw, os coros da Catedral de St. Bravo, da Filarmônica de Praga, da Rádio Holandesa e os meninos do Sacrament Choir Bredo, tendo como solistas as sopranos Stephanie Friede e Ruth Ziesak, os baixos Peter Mattei e Jyrki Korhonen e o tenor Jon Villars.	*Sinfonia nº 8*, em mi bemol maior, composta em 1906 por Gustav Mahler, sobre os textos *Veni Creator Spiritus* e cena final do *Fausto II*, de Goethe. É também conhecida como *Sinfonia dos Mil* pelo grande número de executantes requeridos – na estréia, em 1910, em Munique, foram oito solistas, 850 membros do coro, 170 integrantes da orquestra, um organista e um regente, totalizando 1.030 pessoas.	Concertgebouw – Concertgebouwplein, 2-6, tel. 00++31-20/679-2211, em Amsterdã, Holanda.	Dias 13, 14 e 16.	Desde os tempos de Willem Mengelberg (1871-1951), a Royal Concertgebouw firmou uma sólida tradição em Mahler. E, em razão da grande quantidade de intérpretes requerida pela partitura, uma performance da *Oitava* é ocasião rara em qualquer canto do planeta.	Na peculiar estrutura formal da obra. Mais semelhante a um oratório que a uma sinfonia, a *Oitava* tem apenas dois movimentos: o primeiro põe em música o hino latino *Veni Creator Spiritus*, enquanto o segundo dramatiza o final do segundo *Fausto*, de Goethe.	Ouça a Orquestra do Concertgebouw tocando a *Sinfonia nº 8*, de Mahler, em gravação de 1971, sob regência de Bernard Haitink e com solistas do quilate de Ileana Cotrubas (soprano) e Hermann Prey (barítono). Selo Philips.
INSTRUMENTAL	O maestro **Bernard Haitink** (*foto*) faz dois programas diferentes na série da Filarmônica de Berlim, na Alemanha, tendo como solistas convidados Richard Goode (piano), Rainer Sonne (violino) e Neithard Resa (viola).	1) Britten – *Concerto duplo para violino, viola e orquestra*; Shostakovich – *Sinfonia nº 8 em dó menor "Stalingrado" op. 65;* 2) Beethoven – *Concerto nº 4 para piano e orquestra em sol maior op. 58*; Schumann – *Sinfonia nº 2 em dó maior op. 61*.	Philharmonie – Herbert von Karajan Strasse 1, tel. 00++49-30/254-88-0, Berlim, Alemanha.	1) De 12 a 14. 2) Dias 19 e 20.	Vá acostumando os ouvidos à especial sonoridade da Filarmônica de Berlim – em maio, sob regência de Claudio Abbado, a orquestra faz uma grande turnê sul-americana, com apresentações em Buenos Aires, São Paulo e Rio de Janeiro.	No refinado Beethoven de Richard Goode, um pianista maduro ainda a ser descoberto pelo grande público – sua fama ainda é inferior a seu talento e musicalidade.	Richard Goode é um especialista em Beethoven, tendo gravado todas as sonatas para piano-solo do compositor alemão. Selo Nonesuch.
ÓPERA	**Nicholas McGegan** (*foto*) rege *La Clemenza di Tito*, de Mozart, no Covent Garden, em Londres, com elenco integrado por Vinson Cole, Vesselina Kassarova, Patricia Schumann, Ruxandrea Donose, Christiane Oelze e Lorenzo Regazzo, e produção de Karl Ernst e Ursel Hermann para o Festival de Salzburgo.	Penúltima ópera de Mozart, *La Clemenza di Tito* tem libreto de Caterino Mazzolà, adaptado de *Metastasio*, e estreou em Praga, em 1791, nas comemorações da coroação do rei Leopoldo 2º. Ambientada em Roma, entre 79 e 81 d.C., a ópera celebra a magnanimidade do imperador romano Tito, que se mostra capaz de perdoar mesmo aqueles que tentam assassiná-lo.	Royal Opera House – Covent Garden, tel. 00++44-171/240-1200, em Londres.	Dias 22, 24, 26 e 28.	Vale a pena conhecer a nova cara da mais tradicional casa de ópera da capital britânica. O Covent Garden foi reaberto em dezembro do ano passado depois de reformas que consumiram nada menos do que 260 milhões de libras.	Nos virtuosísticos solos de clarinete das árias *Parto, Parto* e *Non Più di Fiori*. Para interpretá-los, Mozart requisitou, na estréia da ópera, a presença de Anton Stadler, seu clarinetista favorito.	A gravação de *La Clemenza di Tito* que integra a Mozart Edition tem regência de Colin Davis e elenco estelar, no qual se destacam as meio-sopranos Janet Baker e Federica von Stade e a soprano Lucia Popp. Selo Philips.
ÓPERA	O Metropolitan de Nova York faz a estréia mundial da ópera *The Great Gatsby*, de John Harbison, com regência de **James Levine** (*foto*), produção de Mark Lamos e algumas das mais destacadas vozes norte-americanas da atualidade, como o tenor Jerry Hadley, a soprano Dawn Upshaw e o barítono Dwayne Croft.	*The Great Gatsby*, ópera em dois atos de John Harbison, com libreto do próprio compositor, baseado no romance homônimo de Scott Fitzgerald, foi encomendada pelo Metropolitan na temporada 1995-96, para comemorar o 25º aniversário da estréia na casa de James Levine (atual diretor artístico do Met).	The Metropolitan Opera – Lincoln Center, tel. 00++1-212/799-3100, Nova York, Estados Unidos.	Dias 1º, 4, 7, 12 e 15.	Com o repertório dos grandes teatros internacionais completamente dominado pela música do passado, não é todo dia que se tem a oportunidade de assistir à estréia de uma ópera de autor contemporâneo.	Na caracterização musical da época em que se passa a ópera. *The Great Gatsby* é ambientada na "era do jazz" e traz canções populares, cujas letras o autor encomendou a Murray Horowitz.	*Violin Concerto/Recordare/Motets* é um disco que sintetiza a produção de John Harbison, incluindo obras sacras e profanas e mesclando tanto peças vocais quanto instrumentais. Selo Koch Classics.
ÓPERA	O tenor espanhol **Plácido Domingo** (*foto*) alterna-se com o russo Serguei Lárin no papel de Maurizio na montagem do Scala de Milão da ópera *Adriana Lecouvreur*, de Cilea, sob regência de Bruno Bartoletti; Daniela Dessì e Nellyu Miricioiu revezam-se no papel-título da produção.	Com libreto de Colautti, baseado na peça de Scribe e Legouvé, *Adriana Lecouvreur* estreou em Milão, em 1902, com o legendário tenor Enrico Caruso no elenco. Ambientada na Paris do século 18, a história de amor entre o conde Maurizio e a atriz Adriana Lecouvreur foi a única das seis óperas de Francesco Cilea (1866-1950) a permanecer no repertório até hoje.	Teatro alla Scala – Via Filodrammatici, 2, tel. 00++39-02/88791, em Milão, Itália.	Dias 15, 18, 19, 20, 25, 26 e 30.	Com textura rica, utilização de temas recorrentes e felicidade melódica, *Adriana Lecouvreur* ocupa um lugar especial entre as óperas do período verista, merecendo ser ouvida com carinho.	Em *Io Son l'Umile Ancella*, ária do primeiro ato que marca a entrada da personagem-título na história. Trata-se do trecho mais conhecido da ópera, e sua melodia será retomada várias vezes ao longo de seus quatro atos, como uma espécie de tema de Adriana.	Renata Tebaldi brilha em uma *Adriana Lecouvreur* gravada nos anos 60, ao lado de Mario del Monaco e Giulietta Simionato, sob a batuta de Franco Capuana. Selo Decca.
ÓPERA	**Giusy Devinu** (*foto*) canta o papel-título de *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, em Barcelona, ao lado do tenor Josep Bros e do barítono Vicente Sardinero. Produção do Grand Théâtre de Genebra e do Maggio Musicale Fiorentino, com regência de Bertrand de Billy.	O romance de Walter Scott foi a inspiração de Salvatore Cammarano ao escrever o libreto de *Lucia di Lammermoor* – uma história de amor na Escócia do século 18, envolvendo dois jovens de famílias rivais, à la *Romeu e Julieta*. Com música de Gaetano Donizetti, a ópera tem sido um sucesso desde sua estréia, em Nápoles, em 1835.	Gran Teatre del Liceu – La Rambla, 51-59, tel. 00++34-93/485-9913, em Barcelona, Espanha.	De 2 a 14.	Foram cinco anos de obras: destruído por um incêndio em 31 de janeiro de 1994, o Liceu de Barcelona foi reinaugurado em outubro do ano passado, com uma temporada das mais atraentes.	Em *Ardon l'Incensi* – localizada no terceiro e último ato da ópera, a assim chamada *Cena da Loucura* é um dos maiores desafios do repertório para soprano coloratura, com um acompanhamento de flauta *obbligato* que dialoga com a voz feminina solista de maneira virtuosística e expressiva.	Poucos discos de ópera têm mais eletricidade do que a *Lucia di Lammermoor* gravada ao vivo por Maria Callas em Berlim, ao lado do tenor Giuseppe di Stefano, e sob a regência de Herbert von Karajan. Selo EMI.
ÓPERA	**Mstislav Rostropovich** (*foto*) rege *Lady Macbeth de Mtsensk*, de Shostakovich, em Madri, com direção cênica de Sergio Renan e elenco formado por Valeri Gilmanov, Andrei Antonov, Ludovit Ludha, Farit Houssainov, Svetlana Dobronravova, Svetlana Savina e Olga Ptchelintseva, entre outros.	Com libreto do compositor e de Aleksandr Preis, *Lady Macbeth de Mtsensk* estreou em 1934, sendo censurada pelas autoridades soviéticas dois anos depois. A reabilitação só veio em 1963, quando o compositor foi autorizado a encenar uma versão revisada e atenuada, sob o título de *Katerina Izmáilova*. A versão apresentada em Madri é a original, anterior à revisão.	Teatro Real – tel. 00++3490/244824, em Madri, Espanha.	Dias 25, 27, 29 e 30.	Sátira social, paródia, sexo, violência, dissonâncias musicais, mistura de gêneros, poderosa caracterização dos personagens: *Lady Macbeth de Mtsensk* é uma das mais estimulantes criações operísticas do século 20.	Em *Jerebionok k Kobilke Toropitsia*, lírica ária da terceira cena do primeiro ato na qual Katerina Izmáilova, esposa do comerciante Zinovi Borisovitch, dá vazão a seu frustrado amor por seu empregado Serguei – ao qual, mais tarde, se aliará para assassinar o marido.	Rostropovich foi o primeiro a gravar a versão original de *Lady Macbeth de Mtsensk*, com a Sinfônica de Londres e um elenco estelar, incluindo sua mulher, Galina Vichnevskaia, e o tenor Nicolai Gedda. Selo EMI.
ÓPERA	O barítono Dietrich Henschel vive o papel-título da ópera *Doktor Faust*, de Busoni, no Châtelet, em Paris, com direção cênica de Pierre Strosser, regência de **Kent Nagano** (*foto*) e elenco complementado por Kim Begley, Eva Jenis, Nikolai Schukoff e Sorin Coliban.	Não foi Goethe a principal inspiração do compositor Ferruccio Busoni (1866-1924) ao escrever o libreto de seu *Doktor Faust*, mas sim as fontes medievais originais, que refletiam melhor sua visão do mito de Fausto. Em seis quadros (dois prólogos, um interlúdio cênico e três cenas), a ópera estreou em Dresden, em 1925.	Théâtre du Châtelet – 2, rue Édouard Colonne, tel. 00++33-1/40-28-28-00, em Paris, França.	Dias 21, 24, 27 e 30.	O Châtelet é mais uma casa européia que reabre depois de sofrer reformas, e a estréia parisiense desta produção de *Doktor Faust*, de Busoni, apresentada com sucesso em Lyon, em 1997, é um dos carros-chefes da temporada 1999/2000.	No prelúdio do primeiro ato, que já foi chamado de "estudo impressionista de sinos ao longe" e, ao fim do qual, o coro canta, dos bastidores, a palavra *pax* ("paz", em latim).	Com pequenos cortes, o regente Ferdinand Leitner gravou *Doktor Faust* em 1969, com a soprano Hildegard Behrens e, no papel-título, o barítono Dietrich Fischer-Dieskau, na época, no auge da forma vocal. Selo Deutsche Grammophon.
ÓPERA	As vozes de **Bo Skovhus** (*foto*), Dwayne Croft, Robert Lloyd, Luba Orgonasova, Mariella Devia, Soile Isokoski e Ferruccio Furlanetto atuam sob regência de Olaf Henzold na ópera *Don Giovanni*, de Mozart, na Opéra-Bastille, em Paris, com direção cênica de Dominique Pitoiset.	Com libreto de Lorenzo da Ponte, o *dramma giocoso* em dois atos *Don Giovanni*, de Mozart, estreou em Praga, em 1787. A personagem-título é um nobre espanhol que coleciona mulheres enquanto é perseguido pelas vítimas de seus atos de devassidão, em busca de vingança.	Opéra-Bastille – 120, rue de Lyon, tel. 00++33-0/836-69-78-68, em Paris, França.	Dias 19, 22, 25 e 29.	Mais popular entre todas as óperas de Mozart e um dos itens mais presentes no repertório dos teatros do mundo todo, *Don Giovanni* é sempre diversão garantida, quer para conhecedores da arte lírica, quer para aqueles que estão indo a uma montagem pela primeira vez.	Na desenvoltura para as coloraturas e facilidade para alcançar os agudos de Mariella Devia. Pouco conhecida no Brasil, a soprano italiana de 51 anos é um dos maiores nomes do *bel canto* na atualidade.	Presente no elenco da montagem da Opéra-Bastille, Luba Orgonasova canta o papel de Donna Anna na gravação de *Don Giovanni* feita por John Eliot Gardiner, com a orquestra de instrumentos de época English Baroque Soloists. Selo Deutsche Grammophon.

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO RICCARDO CHAILLY, ROBERT SCHLINGE MANN/DIVULGAÇÃO

(*) *Com Redação*

O esplendor de Lobo Antunes

Sai no Brasil *O Esplendor de Portugal*, de Lobo Antunes, o escritor do romance novo sobre um império velho e ruínas emocionais. Por Jefferson Del Rios

Visto por muitos como o melhor escritor de Portugal, o que já soa como provocação aos incondicionais de José Saramago, António Lobo Antunes está voltando ao Brasil — antes passou quase despercebido com *Os Cus de Judas* (1984), *A Ordem Natural das Coisas* (1992) e *O Manual dos Inquisidores* (1998). Pessoalmente, ele está pouco se lixando para a polêmica, e, se lhe perguntarem quem é o melhor, provavelmente dirá que é José Cardoso Pires (*Balada da Praia dos Cães*), amigo querido e magnífico romancista morto no ano passado. No fundo a disputa só evidencia a alta literatura contemporânea de Portugal. As diferenças são de estilo. Enquanto Saramago se atém à narrativa clássica, e o faz bem, Lobo Antunes alinha-se aos dinamitadores do romance enquanto enredo tradicional. Importa-lhe subverter a ordem cronológica dos fatos, criar narrativas paralelas e armar diferentes planos e imagens para a mesma história. Livros sinfônicos. Se algumas vezes ele chegou à sobrecarga de metáfora, o tempo afinou-lhe o instrumento para um objetivo contundente: revelar o que custou aos portugueses a estratificação social e mental no plano interno — um país que ficou muito velho, como queria Salazar — e uma guerra colonial que jogou pá de cal no sonho do império colonialista acalentado desde d. Sebastião. *O Esplendor de Portugal* (título extraído de um verso do hino nacional português) mostra o que sobrou da presença lusitana em Angola por meio da ruína psicológica de pessoas que, de grandes proprietários em África, caíram no cinza dos subúrbios de Lisboa em menos de uma década. Obra poderosa que engrandece a língua. Lobo Antunes, de início reticente e, ao fim, caloroso, conta nesta entrevista a **BRAVO!** como trocou a medicina pelo romance e como quase nasceu brasileiro.

Lobo Antunes (acima) e Lisboa (ao fundo), a cidade-cenário de seus dramas históricos e conflitos existenciais

BRAVO!: O sr. falou uma vez das influências do cinema e da música nos seus livros. Como se processa a ligação entre a música e os romances?
Lobo Antunes: É verdade, mas a principal influência em escrever sou eu mesmo. Porque, ao fim de tantos anos de trabalho, com quem você tem de aprender é consigo mesmo. É mergulhar dentro de si mesmo. Inclusive a própria técnica, porque cada homem é o primeiro homem. Então, o que é necessário é que você lute para encontrar a sua voz autêntica.

Mas, de qualquer forma, há essa questão da música.
É o seguinte: faz mais de dez anos, eu estava assistindo na televisão a um programa inglês da BBC em que aparecia um ornitólogo falando sobre o canto dos pássaros. O canto dos pássaros é breve, muito rápido, demora alguns segundos. Ele decompunha o canto dos pássaros, tornava-o lento e mostrava como a estrutura desse canto é semelhante à das sinfonias de Haendel, de Haydn, de Mozart. Isso foi como uma revelação para mim. Pensei: eu posso adaptar os conhecimentos de música que tenho e construir romances como sinfonias. Penso que toda arte tende para a música e toda música tende para o silêncio.

Até que ponto a literatura psiquiátrica específica e os processos mentais que estudou deram-lhe conhecimentos úteis à sua literatura?
Nada. Fui para medicina por ser o filho mais velho de um médico, mas ia escrevendo sempre. E depois eu queria fazer cirurgia, mas é uma especialidade muito competitiva e complicada porque me tiraria tempo para escrever. Psiquiatria dava menos trabalho. Foi uma escolha puramente casual. Isso até os meados dos anos 80, em que eu deixei completamente a medicina.

Mas da medicina em geral não restou nada no seu imaginário?
O que eu me recordo mais na faculdade é a súbita descoberta da morte. Não havia morte para mim, toda a gente era nova. Mesmo as tias velhas do Brasil, que moravam em grandes apartamentos escuros. As que moravam em Portugal continuavam vivas. Portanto o meu encontro com a morte foi nos hospitais, e isso foi uma experiência dolorosa, marcou muito.

O sr. acredita que a escrita é um delírio organizado. Até que ponto esse conceito se manifesta em sua obra?
Toda escrita é um delírio estruturado no sentido em que Coleridge, o poeta inglês, dizia ao se referir à suspensão da incredulidade. Ou seja, ninguém morre a cantar, como na ópera, no entanto você se comove até as lágrimas. Quando o autor nos faz uma proposta suficientemente forte, ela se torna verdadeira. Literatura é edifício lógico construído a partir da primeira premissa lógica, que é: vamos fazer de conta que tudo isso é verdade. É nesse sentido que eu falo de delírio.

Os temas literários e as lembranças pessoais de Lobo Antunes o levam para a África de expressão lusitana (abaixo) e para Belém do Pará (abaixo, à dir.), terra de seus ancestrais. Sobre a colonização, o salazarismo e a revolução que a derrubou, ele construiu sua ficção. Títulos: *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas*, *Conhecimento do Inferno*, *A Explicação dos Pássaros*, *Fado Alexandrino*, *Auto dos Danados*, *As Naus*, *Tratado das Paixões da Alma*, *A Ordem Natural das Coisas*, *A Morte de Carlos Gardel*, *Crônicas*, *Manual dos Inquisitores*, *O Esplendor de Portugal* e *Exortação aos Crocodilos*. Esses livros estão à venda na livraria Livros de Portugal, em São Paulo, tel.: 0++/11/3104-1748

O sr. afirmou também que, de volta da guerra em Angola, escrever funcionava como um antidepressivo. O termo *depressão*, aliás, é freqüente nas suas entrevistas.
Quando eu comecei, toda gente me pintava como o *enfant terrible* da literatura. A partir daí, passei a ser o consagrado profundo e desesperado. Nada disso é verdade.

Em todo caso, a palavra *depressão* é comum em suas declarações.
Eu alteraria a Bíblia. Onde está "Ao princípio era o verbo", eu escreveria "Ao princípio era a depressão". Nossa vida é feita, é construída da forma como vamos lutar contra a depressão até a depressão final, a morte. Agora, isso não impede a alegria.

Qual violência da guerra o atingiu mais: aquela direta do combate ou a do colonialismo em si?
Gosto pouco de falar da guerra porque... era uma coisa terrível. Vamos dizer, eu estava num batalhão, um batalhão são 600 homens, e nós tivemos 150 baixas. É muito. Não morreram todos, mas ficaram sem pernas, sem... enfim.

O sr. ficou diretamente exposto a essa brutalidade?
A guerra é aquele absurdo incompreensível. Muitas vezes você morria sem ver quem o matava, porque era luta de guerrilhas, com emboscadas, com minas. Era uma espécie de Vietnã dos pobres. Mas isso me fez ainda mais... sei lá. Eu passei, eu e todo o meu batalhão, quatro anos no Exército. Desses quatro anos, um primeiro ano de treinamento, quase como os cães de Pavlov, você era ensinado a matar. Depois era lançado na guerra 27, 28 meses, sempre na mata. Entende? Era estranho ver ali rapazes – porque era uma guerra de guris, entende? Os soldados tinham 20 anos, os jovens oficiais, como eu, tinham 24 ou 25. Como explicar o horrível daquilo, da violência? A descoberta de como pessoas, sei lá, generosas e boas eram capazes das piores atrocidades. Eu assisti a atrocidades horríveis, fui vítima delas. Eu me lembro de soldados com um colar de orelhas no pescoço. A violência era tremenda de parte a parte. Mas o que para mim é importante é a total ausência de ódio que ficou depois da independência.

FOTOS ANDRÉ PENNER/REFLEXO / REPRODUÇÃO / MICHEL RENAUDEAU / R. LINSKER

Lobo Antunes é apaixonado por Angola: "Todo aquele país é de uma beleza única. Aquela paisagem magnífica. Luanda é muito parecida com o Rio de Janeiro". O escritor, como médico, viveu dois anos da guerra pela independência em meio a lutas sangrentas

***O Esplendor de Portugal* volta à questão do império português e do colonialismo. O que pretende acrescentar, tanto na forma quanto no conteúdo, a um tema já tão presente em sua ficção?**
É porque eu fiquei apaixonado por Angola. Luanda é muito parecida com o Rio de Janeiro. Tem a mesma baía, é o mesmo tipo de cidade. Todo aquele país é de uma beleza única. Agora, nesse livro não se fala da guerra colonial. Fala-se de antes da guerra colonial e depois da independência.

E do impacto da independência em Portugal.
Com a independência, de repente um milhão de pessoas vieram para Portugal, um país que elas não conheciam, porque muitas tinham nascido já em África. Angola, Moçambique, Cabo Verde. De repente elas estavam num país que não sabiam o que era, que era um país mítico para elas. Uma situação esquizofrênica. Me pareceu que colocar essas pessoas nessas situações extremas seria um bom material para trabalhar.

O sr. demonstra admiração por João Cabral de Melo Neto como a grande voz poética da língua portuguesa.
João Cabral é um dos mestres da língua. Aliás, o Brasil tem neste século poetas de qualidade extraordinária, difícil de igualar. Repare: tem Cabral, Carlos Drummond, Manuel Bandeira, tem Jorge de Lima de *Invenção de Orfeu*, um dos monumentos da poesia deste século. Tem Murilo Mendes, tem Mário Quintana da última fase, tem Ferreira Gullar, tem Cecília Meireles, tem alguns poemas de Cassiano Ricardo, tem Vinicius de Moraes e Joaquim Cardozo.

Que poetas portugueses recomendaria hoje aos leitores brasileiros, muito ligados à imagem de Fernando Pessoa ou Florbela Espanca?
Por ter sangues misturados, tenho dificuldade entre distinguir Brasil e Portugal. Agora, em Portugal há poetas muito bons, como Herberto Helder, Eugênio de Andrade, Pedro Tamen. Nossa forma de expressão sempre foi a poesia, mais do que o romance. Você olha a nossa história literária – e, quando digo a história literária, estou falando a língua –, encontra mais

poetas do que prosadores.

Não lhe parece uma divisão um tanto severa?

Então não é? Sabe, eu creio que nosso problema é que trabalhamos com uma língua portuguesa em que há uma grande tendência para pessoa se derramar, porque a língua é ótima, muito maleável. É mais fácil ser bom escritor em português do que em francês. Você pode mexer a língua. Então, isso no romance põe muitos problemas, uma tendência para o derrame, para o uso excessivo de adjetivos, metáforas diretas e indiretas, imagens, etc. É preciso lutar contra isso o tempo inteiro.

Sim, mas pode-se chegar a excelentes resultados.

Penso também que nós somos preguiçosos. Enquanto a pessoa pensa que faz um poema num dia, um romance demora um ano. Então se publicam poucos romances, e de muito má qualidade. Um romance é uma questão de trabalho. É difícil resistir... Você tem de trabalhar, e aparece uma garota bonita e você, para escrever romance, tem de deixar a garota para quando acabar o romance. Senão você não consegue escrever. Por exemplo, se eu vivesse no Rio de Janeiro, e a certa altura eu pensei nisso, eu não escrevia. Com mulheres tão bonitas eu não escrevia.

Por falar em escrever bem, o que é um bom romance para o sr.?

O livro ideal seria um livro em que todas as páginas fossem espelhos. Onde você se vê não só a si próprio, mas o seu passado, o seu presente, o seu futuro. O que é um livro bom? Para mim um livro bom é aquele que eu tenho a impressão que foi escrito só para mim. E que os outros exemplares dizem coisas diferentes.

A palmeira no centro de Lisboa (abaixo) indica a proximidade do país com os trópicos. Lobo Antunes e suas personagens estão familiarizados com um triângulo geográfico e cultural banhado pelo Atlântico: Portugal, África, Brasil. Dom Pedro 2º fez do trisavô do escritor o visconde de Nazaré, que era o nome de uma fazenda dele no Pará. Outros parentes viveram no Rio de Janeiro, onde um deles era médico. Nas festas de Natal, quando a família se reunia, ouvia-se língua portuguesa de vários modos

O sr. tem uma idéia de como, sendo de um país pequeno e, digamos, periférico em relação aos grandes centros do mundo, a sua literatura hoje tem uma aceitação ampla no resto da Europa e nos Estados Unidos?

Não tenho a sensação de pertencer a um país pequeno ou a um país grande. Eu escrevo em português. É evidente que, se você escreve em português, viva você onde viver, é sempre difícil ser traduzido. Porque a mesa é pequena, há poucos lugares à mesa. E para você sentar à mesa tem de empurrar alguém que já está sentado. Se publicam de 200 a 300 mil romances por ano. Como é possível sair disso?

Essa é exatamente a pergunta. Como foi o seu caso?

Essa aventura para mim começou de uma maneira muito curiosa. Havia um americano chamado Thomas Colchie, que era agente literário do Jorge Amado, Drummond, Ernesto Sábato e outros, e que eu não conhecia. Um dia passou aqui um escritor brasileiro que eu também não conhecia, o Márcio Souza, e alguém lhe deu de presente um livro meu. O Márcio depois passou em Nova York e disse ao Colchie: "Você tem de ler este livro". E eu não sabia nada disso quando recebi uma carta dele dizendo que queria ser meu agente. Pensei que era brincadeira e não respondi. Ele mandou uma segunda carta, e aí eu disse: "Por que não? É chique ter um agente em Nova York". O começo foi difícil, ele andava com os livros e ninguém queria, nehuma editora. Agora eles pagam muito.

Quais outros romancistas portugueses valeria a pena o leitor brasileiro conhecer?

Há uma outra geração, pessoas muito novas que estão começando a publicar. Por exemplo, Jacinto Lucas Pires e o José Riço Direitinho.

O sr. hoje é um sucesso de vendas, mas pareceu-me que usou de certa ironia ao se referir à sua condição de *enfant terrible*.

Se você é escritor mesmo, não pode pensar no sucesso, só pode pensar em fazer o seu trabalho o melhor que você puder. Uma coisa que falta muito a nós, latinos, que é o sentido ético da escrita.

FOTO MARCELO VIGNERON/REFLEXO

FOTO PRENSA TRÊS

Lobo Antunes (acima) acredita que na escrita o estilo corresponde a uma respiração. Em entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, expôs algumas de seus conceitos sobre a arte de escrever: "É muito raro aparecerem bons romances antes dos 30 anos, muito raro. Um tipo só pode fazer uma coisa de jeito depois de ter passado pelas coisas. Se não viveu, os livros até podem estar tecnicamente corretos, mas não há ali mais nada"

O Que e Quanto

O Esplendor de Portugal. De António Lobo Antunes, editora Rocco, 384 págs., R$ 39,50. A mesma editora publicou *A Ordem Natural das Coisas* e *O Manual dos Inquisidores*. A editora Marco Zero lançou o polêmico *Os Cus de Judas*

Poderia explicar melhor seu ponto de vista?

Por exemplo, um homem que tinha o sentido ético da escrita era Graciliano Ramos. Uma atitude ética perante a vida também, e perante os homens. Era muito importante. Nem estou falando da literatura dele, estou falando da postura dele enquanto artista, enquanto homem. Do ponto de vista ético, Graciliano era impecável e bem poderia servir de exemplo para todo aspirante a escritor do que é necessário de exigência e de rigor.

O sr. falou com familiaridade do seu lado brasileiro. É uma longa história, não?

A maior parte da minha família está no Rio, agora. Meu avô e os irmãos todos nasceram no Brasil. Meus bisavós eram muito ricos no Amazonas. O romance *A Selva*, do Ferreira de Castro, fala da família Antunes, que era a família do meu bisavô, Bernardo António Antunes.

Sua família se dedicava a que na Amazônia?

Era uma família da borracha, dessas grandes fortunas da borracha que sofreram um grande abalo quando surgiram as plantações de Cingapura.

Mas os seus pais não são brasileiros.

Meu bisavô vinha fazer estação de águas na estância francesa de Vichy. Vinha de Belém do Pará para a França porque minha bisavó precisava. E um dia deixaram o meu avô em Portugal, no colégio militar. Então, o resto da família estava no Brasil e ele estava aqui, porque um dos irmãos dele, meu tio-avô, se formou em Medicina no Rio de Janeiro e tinha nacionalidade brasileira. O meu avô acabou ficando cá. Foi assim.

Havia também um ramo de sua família em Angola.

Esse meu avô, em lugar de voltar ao Brasil, foi para o norte da África, onde nasceram muitas das minhas tias e onde o meu pai cresceu. E só voltou a Portugal no final dos anos 30. Então no Natal se juntavam todos aqui em Lisboa, e era muito engraçado ver todas aquelas pessoas falando de maneiras diferentes.

A propósito dessas ligações entre Brasil e Portugal, como o sr. acha que estamos de parte a parte em matéria de leituras? Estamos nos lendo bem ou mal?

Não sou político, não sei dizer de forma global. O que eu penso é que nunca houve uma autêntica política. Nunca houve. Não ensinam as pessoas a ler. É preciso ensinar as pessoas a ler. Quer dizer, um bom escritor ensina os seus leitores a lê-lo. Não sei se estou sendo claro. ■

Luzes no coração das trevas

Obras lançadas no Brasil relembram a grandeza de Joseph Conrad, o autor que, em todos os verbetes de sua enciclopédia pessoal, usou o exílio para mostrar a inviabilidade dos homens

Por Sérgio Augusto de Andrade

Ilustrações Rico Lins

ILUSTRAÇÃO SOBRE FOTO PRENSA TRÊS

Nesta página e nas seguintes, o autor e seu universo mediados pelo "espaço moral": confluência cristalina

Joseph Conrad não é um autor para pessoas sensíveis. Boa parte dos escritores, de uma forma ou de outra, sempre admite momentos de empatia ou compaixão em sua relação com a raça humana; Joseph Conrad só conseguia vislumbrar na alma dos homens o isolamento, o medo e as trevas. Sua obra parte de uma premissa razoavelmente sensata: o mundo não foi feito para nos dar segurança. Nossos gestos, assim, só podem oscilar entre a ilusão e o trauma. O universo de seus personagens nunca foi agradável.

Em seus romances, qualquer esperança é sistematicamente devastada, e qualquer tentativa de compreensão entre os homens ou é ridicularizada – como em *O Agente Secreto* –, ou problematizada – como em *Lord Jim* –, ou ameaçada – como em *O Negro do Narciso* –, ou inviabilizada – como em *Contos da Inquietude* –, ou revestida de uma condenação sinistra – como em *O Coração das Trevas*. Não se pode dizer que confiar em pessoas fizesse parte de seus hábitos.

O exílio foi a forma que seu destino incorporou para re-

velar uma lei fundamental do mundo: a da absoluta impossibilidade de comunicação ou intimidade entre quem quer que seja. Com a perspectiva de um exilado, Conrad logo percebeu que ninguém pode escapar de uma variedade qualquer de exílio – que todos somos exilados de algum país perdido que nos expulsou, talvez injustamente, de seu centro. Não se pode nunca conhecer ou confiar em ninguém; cada alma é um cofre vazio cujo segredo adoramos acreditar que, cedo ou tarde, estará a nosso alcance. Joseph Conrad nunca deu muita importância para o que adoramos acreditar.

O lançamento de seus dois ensaios autobiográficos reunidos, *O Espelho do Mar* e *Um Registro Pessoal*, e o de *Almayer's Folly* – eu preferiria evitar o título da tradução brasileira, *A Loucura do Almayer* – constitui uma oportunidade rara de se avaliar a intensidade de seu radicalismo, a exuberância de seu talento e a resignada desolação de seu instinto moral. Conrad é um dos raríssimos autores cuja leitura é uma preciosa lição de ética.

Conhecer Joseph Conrad talvez seja uma tarefa infinita; comentá-lo é uma aventura sempre temerária. O mais prudente talvez seja acomodar a grandeza de sua imaginação à modéstia de nosso presente, e tentarmos nos aproximar de seus temas como um selvagem se aproxima de seu totem: com reverência, cuidado, escrúpulo, atenção, rigor, simpatia e muito, muito respeito. Afinal, sua ordem de dignidade é discretamente diversa da nossa. E Conrad continua muito mais atual que todos nós.

A Loucura do Almayer (Almayer's Folly), agora publicado no Brasil, trata de um holandês que casa com uma mulher malaia adotada por seu patrão, um inglês. O arranjo fora proposto pelo chefe e resulta na transferência do funcionário para Bornéu. O lugar se revela um pesadelo, e ele tem como único consolo a filha, que sonha levar de volta para a Europa e a civilização. Como em todos os livros de Joseph Conrad, as esperanças de seus personagens patéticos são aniquiladas por uma escrita que acredita na escuridão, desconfia do progresso e desdenha a raça humana

CONRAD E O MAR. Antes de mais nada, é fundamental que se perceba como o mar, para Joseph Conrad, é um espaço moral – ao contrário do de Mungo Park, Captain Marryat, W. Clark Russell ou James Fenimore Cooper. Seu código é, em essência, o da Marinha Mercante que Conrad tanto admirava e cuja corporação serviu como capitão. Sua fascinação pela irresistível mitologia dos mares foi alimentada desde a infância pela leitura dos romances de aventura e especialmente pelo Hugo de *Os Trabalhadores do Mar*, que seu pai havia traduzido. "Negai o vampiro, aparece a *pieuvre*", escreveu Hugo. Joseph Conrad aprendeu desde cedo a não negar quase nada cuja natureza estivesse de algum modo vinculada ao Mal. Fossem vampiros ou *pieuvres*, Victor Hugo foi o grande responsável por ter sugerido ao jovem Conrad, com vigorosa persuasão, de que substância moral o mundo era feito. Graças à sua obsessão pelo mar, Conrad pôde desenvolver seu culto alucinado pelo desespero, a aniquilação, a ironia e o silêncio. Seus personagens, no fundo, só podiam comportar-se ou como marinheiros ou como náufragos. Quando John Sutherland, um oficial da Marinha que era um de seus melhores amigos, quis saber o que o tinha levado a tornar-se um escritor, Conrad ficou calado por algum tempo, como se estivesse considerando com cuidado a pergunta, antes de responder: "Bem, Comandante, eu passei muito tempo em terra". Escrever talvez representasse, para Joseph Conrad, a melhor forma de se manter sempre próximo ao mar.

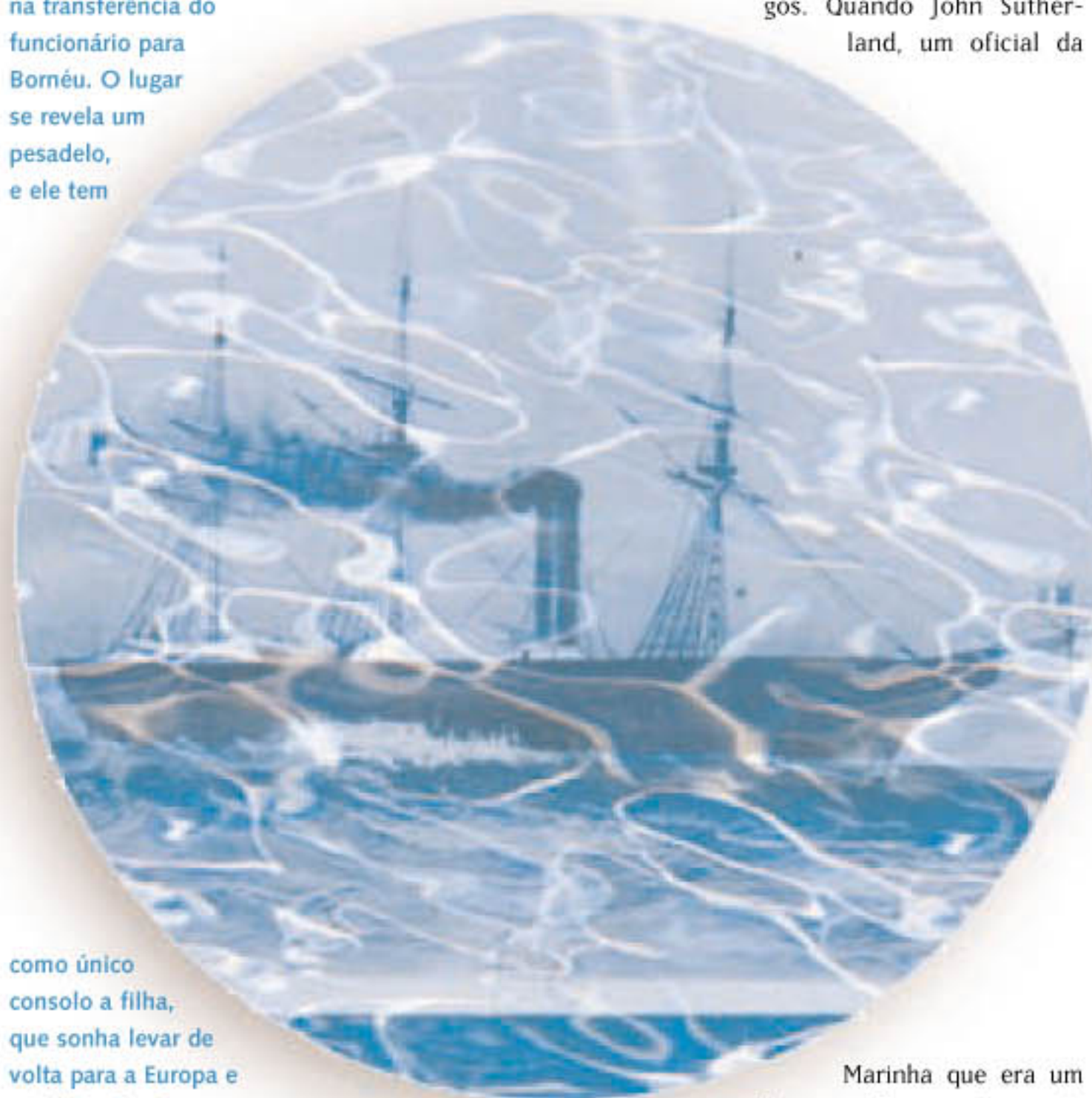



ILUSTRAÇÃO SOBRE FOTO KEYSTONE

ILUSTRAÇÃO SOBRE FOTO PRENSA TRÊS

CONRAD E A NATUREZA. Como em Chateaubriand ou Turgueniev, a natureza nunca se revelou, para Conrad, essa generosa, benevolente ficção política a que nos acostumou a mentira reacionária da retórica da ecologia. Sua essência era sua indiferença – indiferença que sempre provocava, em Conrad, escandaloso desconforto. Joseph Conrad nunca deixou de se indignar, revoltar e inquietar com a terminal impassibilidade da natureza frente à inflamada convulsão das paixões humanas. Preservá-la, por isso, só poderia soar a seus ouvidos como um slogan imoral e relativamente sem sentido: em nenhuma circunstância, mesmo as mais extremas, o homem seria capaz de constituir uma ameaça séria para a revoltante neutralidade das forças naturais. Essa indiferença, na verdade, sempre foi um testemunho discreto tanto de sua incômoda majestade quanto de sua indisfarçável malevolência. No universo de Conrad, menos que um espetáculo, a natureza nunca passou de uma misteriosa, calada espectadora.

CONRAD E A LINGUAGEM. Acreditar que qualquer forma de comunicação entre os homens seja possível é uma das mais intocáveis ilusões de nossa cultura; a obra de Joseph Conrad é um ataque virulento e sistemático aos mecanismos ingênuos dessa convicção. Em seus romances, a linguagem é uma força que confunde, desorienta, engana e desequilibra; seu princípio é baseado numa anarquia na qual reina a mesma ambigüidade que põe em xeque a moral das relações. Falar é confundir: nunca se diz o que se acredita, nunca se sabe o que se diz, nunca se conhece o que se sabe. Sem referência concreta ou ontológica, a linguagem fica reduzida ao estertor esquizofrênico da tagarelice – um vício gratuito que contamina as artes, a civilização e os triunfos do que reputamos nossa sabedoria. Onde tudo é exílio, a comunicação é só um luxo mentiroso. Para outros autores – James Joyce, Ezra Pound, Samuel Beckett –, o exílio era capaz de sugerir valores mais sedutores, como se fosse a comprovação de uma individualidade cuja pureza só seria possível a partir da conquista solitária de um espaço próprio. Conrad era polonês demais para se permitir flertar com o romantismo decadente dessa fantasia: para Joseph Conrad, o exílio era nossa maldição, nossa vocação e nossa natureza. Sua pátria nunca foi sua língua.

CONRAD E *APOCALIPSE NOW*. Entre as várias formas de se elogiar o filme de Francis Ford Coppola, há os que preferem comentá-lo como outra parábola sobre o imperialismo, outra fábula sobre a América ou mesmo como uma involuntária homenagem à antropologia de Jessie Weston e James Frazer ou à poesia de T. S. Eliot. Mas nada é tão arrebatador, em *Apocalipse Now*, que a forma como Marlon Brando – esse magnífico, eternamente esplêndido animal – usa o texto de *O Coração das Trevas* como base para um inesquecível exercício de improvisação. O maior mérito do filme de Coppola é ter explorado os efeitos de uma experiência única – superpor Brando a Conrad: poucas vezes no cinema um estímulo tão exigente foi capaz de encontrar intérprete tão assombroso. Metáforas políticas não são nada, comparadas às divagações de Marlon Brando sobre o conceito conradiano de terror moral. Com *Apocalipse Now*, o horror deixou de ser um suspiro.

O Coração das Trevas foi adaptado para o cinema por Francis Ford Coppola. O livro trata de uma expedição que sobe o rio Congo, na África, com o objetivo de destituir um funcionário de posto avançado de uma companhia belga de extração de marfim. No filme, o cenário é deslocado para o Vietnã, e o funcionário, substituído por um coronel norte-americano (Marlon Brando). Cercado por seguidores que formam uma espécie de seita, o coronel estabelece a sua própria guerra: "É muito difícil não se sentir deus por aqui", diz. Martin Sheen, o capitão encarregado de matá-lo, tem com ele, no fim do filme, o diálogo que entraria para a história do cinema. A fala de Brando, soube-se no documentário que explica o *making of*, foi toda improvisada

CONRAD E *ALMAYER'S FOLLY*. A cena mais sintomática das qualidades de *Almayer's Folly* é, evidentemente, o momento em que, tendo sido abandonado por sua filha Nina, Almayer começa a engatinhar ao longo da praia, para grande espanto de seu criado, e passa a apagar cuidadosamente com a mão todos os vestígios das pegadas de Nina, empilhando pequenos punhados de areia e "deixando atrás de si uma fila de sepulturas em miniatura descendo para a água". A imagem de Conrad, tão profundamente flaubertiana em sua composição, supera de longe, em morbidez e crueldade, qualquer invenção de Flaubert – e representa muito mais que a simples reversão da célebre passagem em que Robinson Crusoe descobre na praia os primeiros sinais da presença de Sexta-Feira. A pegada – que em Daniel Defoe era um delicioso índice de felicidade – é retomada, em Conrad, como um sinal odioso que deve ser a todo custo esquecido; a relação com o outro, por seu lado, não passa de um pesadelo atormentado que nem o encantamento exótico de sua encenação consegue recuperar. O gesto de Almayer, no primeiro romance de Conrad, já é o gesto que todos seus personagens acabariam repetindo: uma eloqüente, definitiva negação de qualquer genuíno laço afetivo com o que é humano. Para a ética conradiana, a boa conduta começa onde termina toda esperança: o início da verdadeira moral coinci-

de com o instante em que o único gesto possível para um pai é apagar as pegadas de sua filha nas areias de uma ilha perdida. É bem provável, aliás, que nenhum traço humano, no fundo, seja mais que uma pegada leve na areia – e, afinal, o que há de realmente admirável no que é humano para ser tão resguardado?

CONRAD E T. S. ELIOT. Nada é tão fácil que repetir, como se se tratasse de uma invejável, inédita descoberta crítica, que tanto a epígrafe original de *The Waste Land* quanto a de *The Hollow Men* eram transcrições dos trechos mais celebrados de *O Coração das Trevas*. O curioso é que, mesmo em seus ensaios mais obscuros – como no prefácio a uma edição esquecida de *Huckleberry Finn* –, Eliot não conseguia evitar de tratar o rio Ohio como se fosse alguma divindade que Mark Twain venerava com o ardor do mais conradiano dos nativos – veneração que Eliot descrevia, não por acaso, como a principal razão da grandeza de seu romance. A partir de Conrad, o selvagem e a cidade passam a se articular na poesia de T. S. Eliot como dois rostos da mesma tradição – uma tradição que combinava a antropologia, a religião e uma sensibilidade tipicamente baudelairiana para a apreensão da nova realidade da metrópole moderna. Joseph Conrad, desse modo, forneceu muito mais que uma epígrafe para T. S. Eliot – seu maior legado não foi só uma frase, mas um ponto de vista. Ruskin não se cansava de insistir em como saber ver é essencial para qualquer bom poeta.

O Melhor da Obra

Joseph Conrad (1857-1924) nasceu na Polônia, mas se consagrou como escritor de língua inglesa. Alguns de seus títulos clássicos: *Lord Jim* (1900), *O Coração das Trevas* (1902) e *Nostromo* (1904). Recentes lançamentos do autor no Brasil: *A Loucura do Almayer* (Revan, 196 págs., R$ 20) e *O Espelho do Mar* seguido de *Registro Pessoal* (Iluminuras, 284 págs., R$ 29)

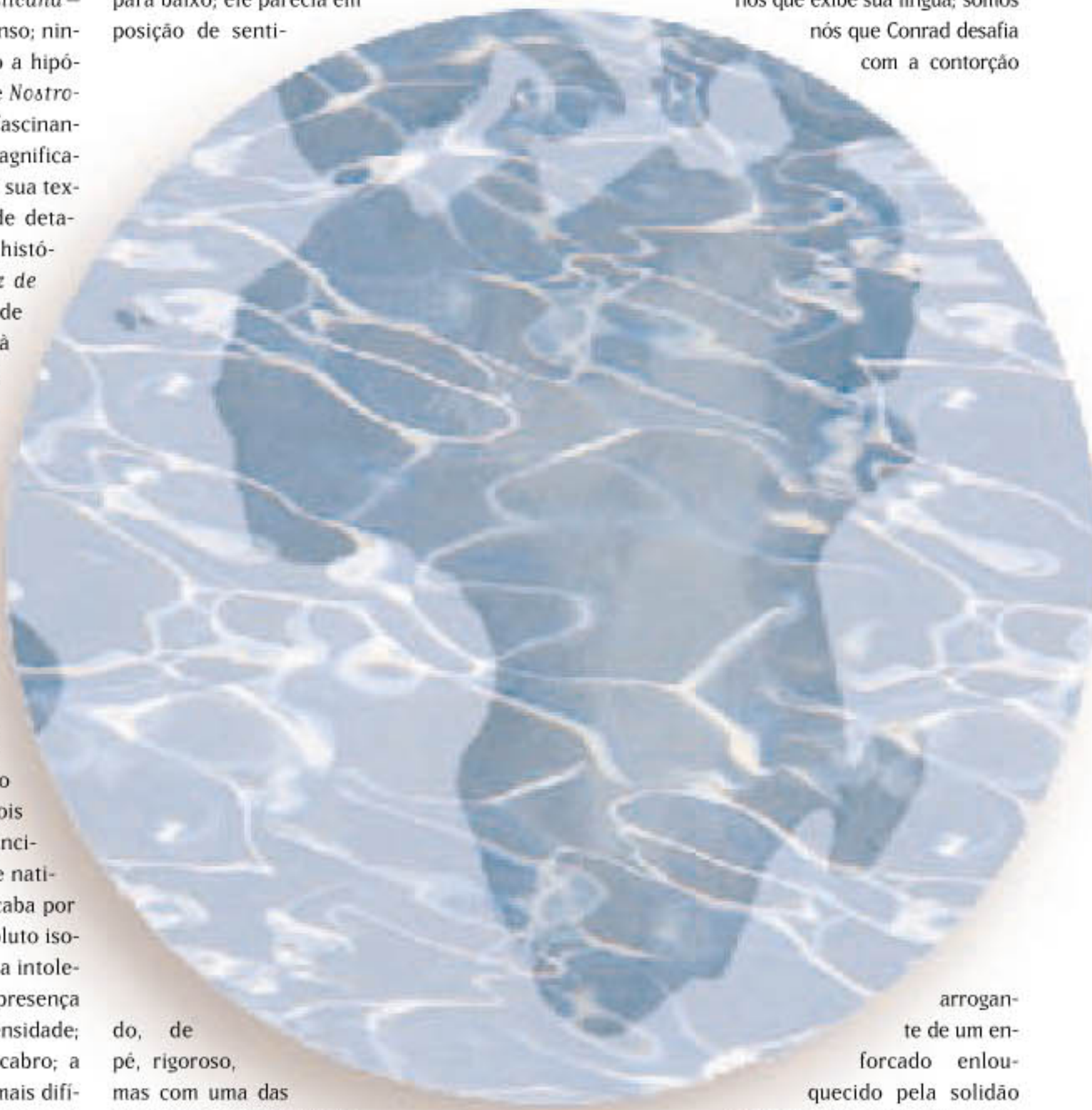
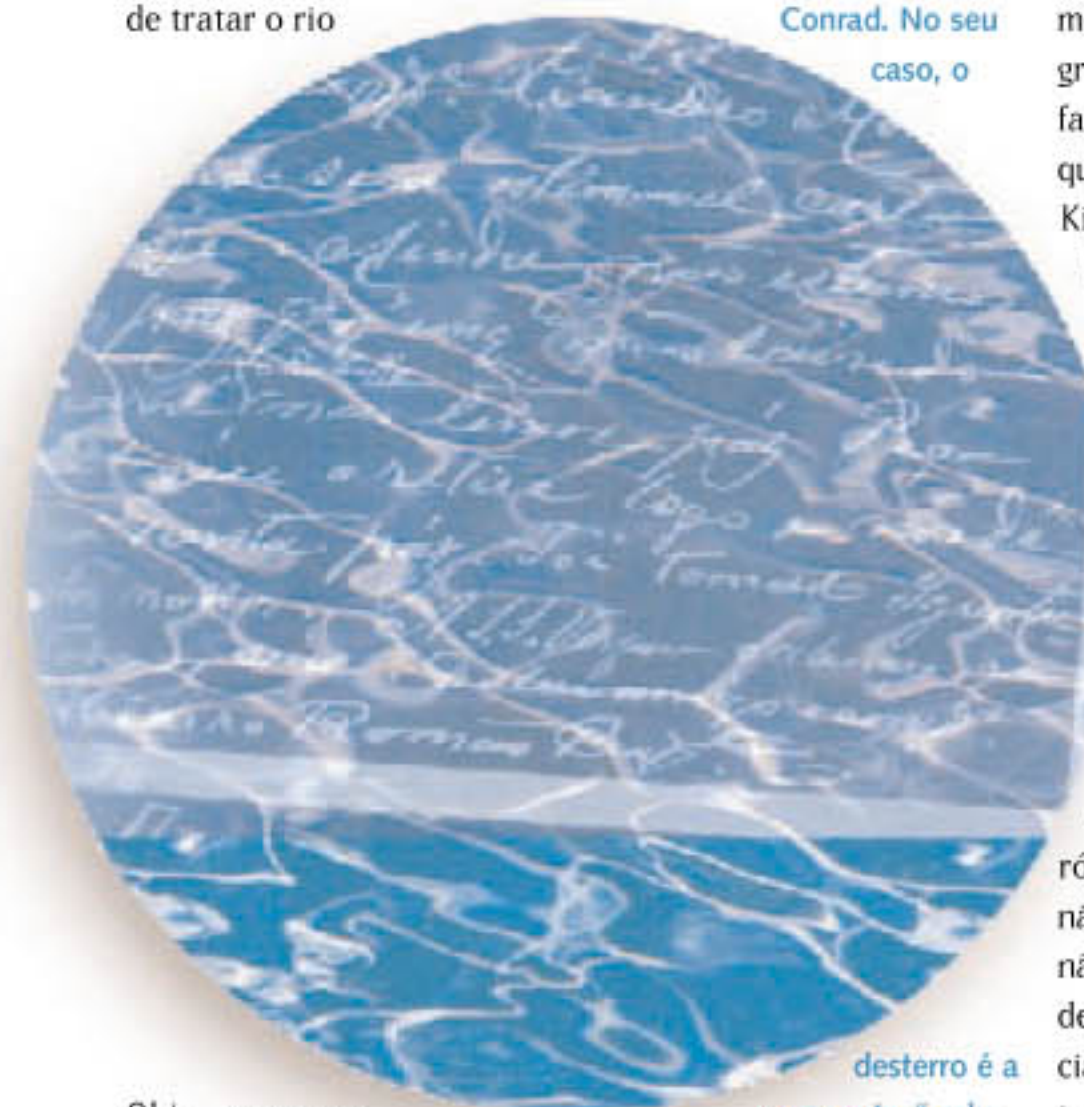
Para alguns autores (James Joyce, Ezra Pound, Samuel Beckett), o exílio era capaz de sugerir valores capazes de confirmar qualidades do indivíduo. Não para Conrad. No seu caso, o desterro é a representação de uma lei fundamental: a da impossibilidade de comunicação entre quem quer que seja

CONRAD E O ARQUIPÉLAGO MALAIO. Imaginar suas aventuras numa atmosfera carregada de calculado exotismo era muito mais, para Joseph Conrad, que simplesmente tentar encontrar uma geografia para sua ficção que pudesse fazer por sua reputação o mesmo que a Índia fizera pela de Rudyard Kipling ou os mares do Sul pela de Robert Louis Stevenson. O Bornéu, Java, Sumatra e o mar da China, em Conrad, eram criações tão pessoais e cheias de caráter quanto seus personagens. Além disso, era uma geografia que ao mesmo tempo recuperava e subvertia a tradição do romance de aventuras do século 19 – para Joseph Conrad, o que estava em jogo era a sobrevivência heróica de certos impulsos morais, não de certos heróis. O heroísmo não era mais função da topografia de seu exotismo, mas da inteligência moral que afirmava um conjunto de prioridades inédito no gênero. Apesar da força de suas narrativas sobre o mar, o Congo ou a república de Costaguana, Conrad sempre acabou associado à viscosa malignidade do arquipélago malaio: fiel a essa associação, sua prosa foi capaz de fazer com o romance exótico de aventuras o mesmo que Jane Austen fez com o repertório gótico em *Northanger Abbey*.

CONRAD E O MAL. Os críticos geralmente tendem a concordar em censurar a forma pela qual Conrad descreve o mal – como se seu caráter vago e impalpável fosse só um artifício para elidir uma apresentação mais exata. Numa fórmula hoje célebre, o dr. F. R. Leavis escreveu que Conrad "estava empenhado em transformar em virtude o fato de que ele simplesmente não sabia o que queria dizer". Nunca me ocorreu que, em qualquer uma de suas páginas, Joseph Conrad não soubesse o que queria dizer. O problema, me parece, é outro: quando Conrad menciona seus terrores como algo inexprimível, sua especificação é justamente sua força – a maior parte do tempo, seu estilo sempre se choca com os limites do que pode ser dito. E o horror a que aludem seus romances é uma realidade definitivamente exterior aos limites da linguagem. Por mais delicada que seja sua formulação, tentar qualificar sua natureza não seria só incoerente e contraditório, mas contraproducente e pueril. Com Joseph Conrad, estamos entre adultos. Até para imaginar as dimensões do mal.

CONRAD E *NOSTROMO*. A grande obra que exibe tudo o que Conrad havia estudado, treinado e adaptado de seus três grandes modelos – Flaubert, Turgueniev e Henry James – e que conseguiu redimensionar formalmente a ansiosa compulsão de sua ambigüidade moral, *Nostromo* sempre foi celebrada como um vasto painel de personagens, cenários e incidentes, com a estrutura de um mosaico extraordinariamente hábil onde nenhum detalhe jamais parecia deslocado. A descrição é correta; ninguém, entretanto, chegou a destacar o fato de que *Nostromo* foi escrito numa época em que a afeição de Conrad por ópera – em especial *Carmen* e a *Cavalleria Rusticana* – atingia seu grau mais intenso; ninguém parece ter cogitado a hipótese de que a estrutura de *Nostromo* – sua principal, mais fascinante qualidade – simula magnificamente a de uma ópera em sua textura, sua prodigalidade de detalhes e sua organização. A história de Nostromo, *capataz de cargadores*, presta-se de maneira deslumbrante à abstração e aos ritmos de um *libretto* bem escrito, moderno e subversivo. É a mais musical das obras de Conrad.

CONRAD E NÓS. A história de *An Outpost of Progress* só não é mais simples que sua moral: dois agentes comerciais, Kayerts e Carlier, são designados para administrar um posto perdido no Congo; no início, os dois parecem satisfeitos; um incidente envolvendo o chefe nativo das aldeias vizinhas acaba por condená-los ao mais absoluto isolamento, que logo se torna intolerável; a selva ganha uma presença de maciça, tenebrosa densidade; tudo é um presságio macabro; a vida logo se revela algo "mais difícil e terrível que a morte"; no centro da África, Kayerts e Carlier só esperam pelo vapor que os devolverá ao centro da civilização. O vapor atrasa; quando chega, o diretor comercial, que viria buscá-los, encontra Carlier morto a tiros e Kayerts, que o havia assassinado, pendurado por uma tira de couro sobre o túmulo de seu antecessor, tendo evidentemente subido pela cruz para se enforcar. "Seus pés estavam a poucas polegadas do chão", relata o conto, "seus braços pendiam rigidamente para baixo; ele parecia em posição de sentido, de pé, rigoroso, mas com uma das faces, púrpura e bizarra, repousando sobre seu ombro. E, com irreverência", conclui Conrad, "ele exibia uma língua inchada para seu Diretor Administrativo." A língua de Kayerts não é um último ultraje só para seu diretor. Joseph Conrad acreditava demais na escuridão, desconfiava demais do progresso e desdenhava demais a raça humana para que limitasse sua mais agressiva ironia a um personagem único. A verdade é que todos nós continuamos testemunhas do suicídio de Kayerts – e alvo de seu último desaforo. É para nós que exibe sua língua; somos nós que Conrad desafia com a contorção arrogante de um enforcado enlouquecido pela solidão envenenada do Congo. Essa sua melhor vingança: através de Kayerts, Joseph Conrad continua zombando, com um sarcasmo que beira o macabro, de toda sua posteridade. Merecemos. ■

Nos relatos biográficos *O Espelho do Mar* e *Registro Pessoal*, que também estão saindo no Brasil, Conrad trata, respectivamente, de lembranças dos seus tempos de marinheiro e da história de sua família, que deixou a Polônia e se radicou na Inglaterra quando o escritor tinha 17 anos

No Rio, com Machado

O paraíso perdido do maior escritor brasileiro num pequeno livro de raro apuro e beleza

Rio de Assis (Casa da Palavra/Lamsa, 96 págs., R$ 45) é uma dessas biografias fotográficas de cidades — no caso, do Rio antigo, aquele paraíso hoje perdido em que nasceu, andou, criou e morreu Machado de Assis, o maior escritor brasileiro. O livro conta com uma douta e fina introdução, da pena do especialista machadiano John Gledson, e se estende em notas de Pedro da Cunha Menezes, acompanhando as fotos e os correspondentes excertos da obra variada do mestre. Das crônicas do jovem às personagens do romancista e contista na maturidade, a textura é delicadamente conduzida, de modo que a leitura, além de instrutiva, torna-se imensamente prazerosa: nada menos que um longo e detalhado passeio pelo Rio d'antanho, lado a lado com seu mais ilustre morador e conhecedor! Com uma pontinha de orgulho bairrista, o velho Bruxo do Cosme Velho poria a seguinte observação na boca do narrador de *Esaú e Jacó*: "Nem todos podem dizer que conhecem toda uma cidade". Entrelaçando textos seus e imagens da época, este livro deixa claro que Machado estava entre aqueles "nem todos". A ambigüidade da expressão não consegue esconder a enternecida vaidade do mais universal dos criadores brasileiros, o que o torna mais simpático, mais abordável aos que ainda o tenham como a representação da esfinge ameaçadora. A verdade é que este livro aparentemente ameno logra pôr a nu o traço principal da grandeza de Mestre Machado: sua impressionante pungência e contundência. Não encontraremos uma similar mistura a não ser no misto de fervor e reflexão com que Jorge Luis Borges evoca sua mítica e realíssima Buenos Aires. Não por acaso, os dois formam o par de cumes máximos na topografia criadora da América Latina. O maior escritor brasileiro e o maior argentino eram entranhadamente telúricos na emoção e universais no modo de ver e refletir a coisa humana. Refletir, aliás, nos dois sentidos: como faz um espelho e como refaz uma consciência. — BRUNO TOLENTINO

Imagem do livro: valor de uma época valorosa

Das influências

Nova edição do *Diálogos dos Mortos*, de Luciano, ilumina o mistério de Brás Cubas

Diálogos dos Mortos, de Luciano (Edusp, 214 págs., com ilustrações, R$ 20), é uma obra exemplar que abre novas vistas ao leitor de filosofia antiga, bem como ao de Machado de Assis. Além da opulência das notas, um notável prefácio chega a indicar a edição francesa dos escritos do grego lida pelo Bruxo, fator decisivo no nascimento de Brás Cubas. À parte isso, a admirável tradução (de Henrique G. Murachco) estabelece ecos do estilo do mestre carioca: na fragmentação dramática, na multiplicidade de vozes, mas principalmente na visão desapiedada que, no caso de Machado, tanta surpresa causaria nas pacatas letras brasileiras do século passado. — BT

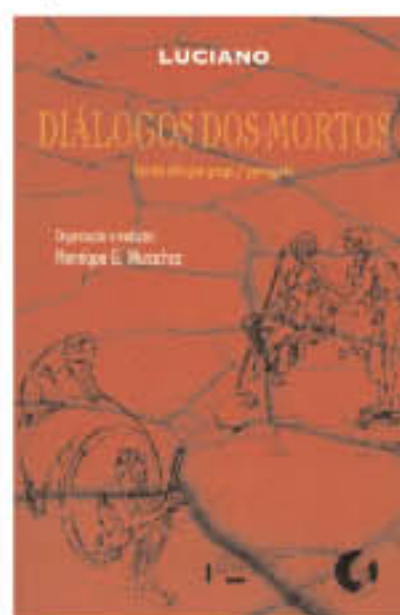



Ilustração e a capa (à dir.): ecos do Bruxo

Inverno sucinto

A contenção é tendência na literatura curitibana

O minimalismo e a avareza parecem acossar, mais que nunca, a literatura curitibana. Todos sabem que os relatos de Dalton Trevisan, o mais célebre escritor da cidade, estão cada vez mais concisos. A opção pelo comedimento contaminou a maior parte dos melhores escritores da cidade. Wilson Bueno acaba de lançar um livro magnífico, *Jardim Zoológico*, um bestiário moderno que reúne textos brevíssimos, alguns deles com não mais que 20 linhas. O mais recente romance de Jamil Snege, *Viver É Prejudicial à Saúde*, só tem 77 páginas — em formato de bolso. Depois de lançar o excelente *Breve Espaço entre Cor e Sombra*, Cristóvão Tezza, ainda mais radical, resolveu parar de escrever por pelo menos cinco anos e dedica-se agora a um doutorado em Letras. As razões desse encolhimento, que às vezes se aproxima do silêncio, talvez possam ser encontradas nos versos de Paulo Leminski: "Inverno/ é tudo o que sinto/ viver/ é sucinto". Mesmo no verão, continuam valendo. — JOSÉ CASTELLO

PATOLOGIAS E PARTÍCULAS

***Partículas Elementares*, de Michel Houellebecq, panfletiza os mecanismos da moderna afasia ocidental por meio da alegoria clínica e da patologia cínica**

Por Bruno Tolentino

Definitivamente, no domínio da arte, é cada dia mais da natureza das fórmulas conceder à farmacologia o que subtrai à forma... O "caso" Michel Houellebecq é exemplar. O mais recente fenômeno literário parisiense baseia seu romance, *Partículas Elementares*, na última modalidade do velho elixir da longa vida: o livro promete acesso à imortalidade por meio de uma nova poção — no caso, a mutação genética... Promete e entrega, aliás: um curto e desconcertante *Epílogo* comenta o *day after* da esquálida e trepidante saga em três atos que para o leitor acaba no ponto em que começa para a humanidade. "Este livro é dedicado ao homem", reza a sentença final — meio século antes, o bicho humano espectador teria visto, aos 27 de março de 2029 d.C., em todas as televisões de seu admirável mundo novo, nada menos que o Alpha nascer do Ômega: "A criação do primeiro ser, primeiro representante de uma nova espécie inteligente produzida pelo homem 'a sua imagem e semelhança' (*não, as aspas não são minhas*) ocorreu (...) exatamente 20 anos depois do desaparecimento de Michel Djerzinski". Acrescente-se que a nova espécie será sexuada, mas estéril, portanto livre de dedicar-se *pour toute l'éternité* ao prazer, às artes, aos negócios ou ao que mais lhe importe entre as ocupações de um planeta em que mais ninguém vai morrer e no qual ninguém nascerá mais.

Até o inesperado *Epílogo*, o leitor mais atento, ora divertido, ora intrigado, terá hesitado em classificar o livro, a meio ar entre o pendor *moraliste* de certa linhagem gálica, o panfleto veladamente moralista e o sensacionalismo best seller de tom *radical chic*. Vindo o *Epílogo*, já não hesita: decide-se por mais um *bluff au paprika*... No entanto, é tão inegável quanto inclassificável a sofisticação de um texto que logra misturar a impassibilidade enigmática do anti-herói de *O Estrangeiro*, de Camus, com a náusea sartriana, o patético beckettiano e a banalidade deliberada de uma miríade de personagens-máscara. Num vaivém afetadamente mecânico, a colagem de estilos é tão ampla quanto o material reciclado, com predomínio de um léxico de discurso científico; um cientificismo *matter of fact* que faz lembrar as longas citações em latim de *O Nome da Rosa*, o best seller com que Umberto Eco deliciou-se em acuar a noção mesma de arte séria e, atrás dela, o figurino literário anos 80.

Mas, conceda-se, ao seu melhor, Houellebecq logra fazer do intragável o impensável, e deste uma reflexão. *Non è una cosa seria*, objetará o purista; talvez não, mas um fato fica claro: se é possível fazer, em duas ou três tacadas geracionais, Art Nouveau, Art Déco, avant-garde, realismo socialista, Nouveau Roman, realismo mágico, Pop Art, cultura de massas e literatura *succès d'estime*, para tudo acabar na quarta-feira, entre uma ópera, um malandro e um *Estorvo* quaisquer, então... Então, parece dizer o meio sorriso de Houellebecq, por que não justapor filme pornô, reportagem *cut-and-dry* e especulação científica carregada o bastante para ser algo mais que rebarbativa, para ser inquietante? Seu livro-particularíssimo, entre as tantas partículas do sempre mais elementarista e fragmentário discurso ocidental *fin-de-siècle*, faz fervilhar a caldeira das prodigiosas mutações alquímicas, modelo Giordano Bruno; de modo que "*il seecolo da lui indovinato*" pode muito bem ser — como não? — reproposto como hipótese séria. Em todo caso, séria o bastante para o paciente terminal que seu texto diagnostica e disseca *à la nausée*... Sim, já lemos coisas mais sérias, mas raramente saímos delas mais seriamente insatisfeitos, justapostos e abalados.

Houellebecq e a capa do livro: justaposição e abalo

Partículas Elementares, de Michel Houellebecq. Ed. Sulina, 340 págs., R$ 32,50

FOTO DIVULGAÇÃO

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios

	TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	CAPA
FICÇÃO EM PORTUGUÊS	**O Senhor Ventura** Editora Nova Fronteira 158 págs. R$ 21	Poeta, contista e memorialista, **Miguel Torga** (1907-1995) foi, a vida inteira, um devotado médico de província e, ao mesmo tempo, uma das figuras referenciais do modernismo literário de Portugal.	Embora um ficcionista de alto vôo, Torga é igualmente autor de um extenso *Diário* em vários volumes, que Jorge Amado assegurou, com toda razão, conter "toda vida de Portugal, a realidade e o sonho do povo português".	As aventuras e descobertas existenciais do Senhor Ventura, que, seguindo o ancestral impulso lusitano, parte em direção ao Oriente. Uma peregrinação física, mas, no fundo, de sentido metafísico.	Torga, que é simples, límpido e sonoro, já teve mais leitores no Brasil. O Nobel de Saramago talvez faça voltar o interesse por sua obra.	Em como Torga, nascido na província de Trás-os-Montes, longe do mar, e tendo vivido quase sempre em Coimbra, centro do país, assimila e refaz o imaginário navegador português.	*"Novamente o alentejano encontrava pé no movediço chão da vida. O alfabeto punha-o de acordo com o filho, num mundo secreto para onde a sua imaginação se refugiava em certas horas; os automóveis, em corridas vertiginosas por Pequim além, esses reconciliavam-no com a quentura do sangue, há tempos já a ferver-lhe inutilmente nas veias."*	De Hélio de Almeida. A máxima simplicidade de uma gravura evocando mar e pesca. É o livro.
FICÇÃO EM PORTUGUÊS	**O Amor Acaba: Crônicas Líricas e Existenciais** Civilização Brasileira 272 págs. R$ 25	**Paulo Mendes Campos** (1921-1991) nasceu em Minas. Era discreto, elegante e um maravilhoso cronista que volta, intacto na delicadeza de uma escrita poética que flui entre o melancólico e o bom humor.	Além da crônica, que o consagrou, era poeta, tradutor de Júlio Verne, Oscar Wilde, John Ruskin e Shakespeare. Foi diretor da Divisão de Livros Raros da Biblioteca Nacional.	Crônicas de todos os tons. Como ele mesmo dizia, "tudo pode ser crônica: a crônica pode ser tudo".	Palavras de Carlos Drummond de Andrade: "Paulo tem talento até dizer chega, e o humaniza com sensibilidade".	Em como o poeta se manifesta no ritmo e na musicalidade da prosa. É sua marca mais sutil e inconfundível.	*"Uma jovem se deslocava para a praia, tão esbelta, tão serena, tão irresistível, tão harmonizada aos acordes da paisagem, tão bem estruturada no espaço, tão matinal e marinha, tão suave, tão intangível e hierática, tão feérica na sua beleza castanha, que só não voou e virou gaivota porque não quis."* (*Sobrevoando Ipanema*)	De Evelyn Grumach sobre pintura de Cícero Dias. Cores e formas geométricas e um bom pintor. Deseja-se Guignard em algum próximo volume.
FICÇÃO EM PORTUGUÊS	**As Sombrias Ruínas da Alma** Iluminuras 192 págs. R$ 22	**Raimundo Carrero** é de Pernambuco, criado no sertão, autor de uma dezena de livros que o situam bem na ficção brasileira contemporânea.	Outros de seus títulos: *A História de Bernarda Soledade*, *O Senhor dos Sonhos*, *Sinfonia para Vagabundos* e *Somos Pedras que se Consomem*.	Pessoas em estado de decadência, aviltamento e sublimação místico-religiosa em diversas situações, narradas de forma realista.	Entre Hermilo Borba Filho e José Alcides Ribeiro há uma literatura nordestina que não se prende ao regional a não ser em poucos detalhes. Carrero é dessa linhagem.	Em como a obra do escritor projeta ou amplia o que se poderia definir como as muitas faces do mal. É a opinião de Ariano Suassuna, que o conhece bem e em quem Carrero reconhece um mestre.	*"Subornei o carcereiro para que trouxesse meu bustiê de volta. De bustiê e cuecas passei o resto do dia sentado no chão da cela. Havia uma só grade por onde não passava o sol. No início da noite o enfermeiro veio fazer os curativos. Quieto e sonolento, com fome e com sede. Não deixei que tirassem meu bustiê. Para não esquecer minha vocação de bandido, assassino e sedutor." (Meus Dias Felizes)*	De Fê, que se baseou em *O Homem*, óleo sobre tela de Siron Franco. Imagem grotesca que reflete os temas do autor.
FICÇÃO EM PORTUGUÊS	**O Museu Darbot... & Do Catálogo de Flores** José Olympio Editora 276 págs. R$ 29,90	**Victor Giudice** (1934-1997) é um escritor de tonalidade universal, embora quase sempre tratando do Rio de Janeiro, onde também lecionou literatura e se destacou como crítico de música de concerto.	Iniciando a carreira literária em 1972 com a coletânea de contos *Necrológio*, Giudice é autor de, entre outros títulos, *Os Banheiros* (contos), *Bolero* (romance) e *Salvador Janta no Lamas* (contos).	*O Museu Darbot...*, Prêmio Jabuti de 1994, reúne nove contos ambientados no Rio.	Mansamente, o autor atingiu o ponto de equilíbrio entre a tradição e o toque de mudança na arte do conto.	No conto *A Única Vez* (em *O Museu Darbot*), uma obra-prima em 30 linhas.	*"A prisão definitiva começou num domingo. Às sete horas, um garçom bateu na porta e nos entregou uma bandeja com duas xícaras, café, leite e dois pães sem manteiga. Avisou que era melhor não descermos à sala de chá porque estavam fazendo limpeza geral no hotel e que o impedimento duraria até segunda-feira."* (*O Hotel*)	Luciana Mello e Monika Mayer. Cores que não se harmonizam e aparentam certa pressa nos efeitos gráficos.
FICÇÃO EM PORTUGUÊS	**Vento Sudoeste** Companhia das Letras 210 págs. R$ 23	Formado em Filosofia e Psicologia, o carioca **Luiz Alfredo Garcia-Roza** surgiu quase de surpresa como uma revelação da literatura policial brasileira. Hoje, mais que isso, ele é um sinal de renovação do gênero no país.	Garcia-Roza foi professor-titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escreveu oito livros sobre Psicanálise e Filosofia. Estreou no romance em 1996 com *O Silêncio da Chuva*; em seguida publicou, em 1998, *Achados e Perdidos*.	A influência do vento sudoeste na vida do Rio, que tanto pode significar mudança no movimento dos barcos como um crime que ainda não ocorreu, mas que o veterano delegado Espinosa terá de elucidar.	Literatura policial de fundo psicológico e traços de observação social sempre é melhor que a mera ação rocambolesca.	Em como o autor mostra a classicamente ensolarada Copacabana através de um filtro cinza e o mar inquieto, contrapontos físicos aos tormentos das personagens.	*"Antes de deixar seu imaginário tecer a trama de articulações ligando a morte de Olga à história de Gabriel, esperou para ler os depoimentos colhidos no local do acidente e conversar com o legista responsável pela autópsia. Olga não parecia corresponder ao perfil do suicida, embora ele não pudesse,* a priori, *eliminar a hipótese."*	De Ettore Bottini. Foto desfocada de linha férrea, ou metrô, ambiente típico desses enredos, mas revisto com simplicidade criativa.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**Viagem Terrível** Iluminuras 125 págs. R$ 21	**Roberto Arlt** (1900-1942) é uma figura de referência nas letras argentinas: prestam-lhe homenagens quase todos os escritores importantes do país, mesmo os que não se alinham ao seu estilo ou temática.	Filho de pai alemão e de uma austríaca-italiana, o escritor também foi jornalista quase toda a vida. Arlt, aos 28 anos, já publicava contos no jornal *El Mundo*.	Publicada originalmente em 1941, *Viagem Terrível* explica-se no título. O relato é o resultado da reescritura de dois contos anteriores: *SOS! Longitude 145º 30'. Latitude 29º15'* e *Proibido Ser Adivinho neste Barco*.	Depois de sua morte, Arlt permaneceu quase uma década no limbo das letras do seu país. Hoje é tema de ensaios, biografias e constantes reedições. Ele é muito bom.	Em como o escritor, que teve uma vida agitada, povoa seus contos com anjos tortos e marginais. São relatos com acentuado toque autobiográfico.	*"As coisas não andavam melhor nos outros navios. O Maria Eugenia, que trazia uma terceira classe lotada, foi palco de diversos excessos. Um grupo de árabes esfaqueou-se com um grupo de judeus; o segundo maquinista de plantão teve que matar a tiros um foguista enlouquecido de terror; o senhor Ralp, um comerciante da ilha de Aoba, assassinou sua mulher e em seguida atirou-se nas águas."*	De Fê sobre aquarela de Xul Solar. Virtuosismo gráfico que chama a atenção, embora seja leve em relação ao peso dos enredos.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**Amsterdam** Rocco 184 págs. R$ 19,50	**Ian McEwan** é o inglês do momento na literatura. Seus romances jorram, e ele, impecável aos 50 anos, não perde a qualidade.	Sua obra em português inclui os seguintes títulos: *O Inocente*, *Cães Negros*, *O Jardim de Cimento*, *A Criança no Tempo*, *O Sonhador*, *Ao Deus-dará*, *Primeiro Amor*, *Último Sacramento & Entre Lençóis* e *Amor*.	Dois amigos e o funeral da mulher que foi amante deles em épocas diferentes. Um é jornalista em uma publicação de esquerda, o outro, compositor encarregado de uma sinfonia para o novo milênio.	Para o crítico José Onofre, o livro "é um boneco de neve da mais perfeita construção. Só não se sabe o que acontecerá com ele quando a primavera chegar".	Em como o autor usa habilmente o nome de uma cidade que pode sugerir mistério sem que ela tenha relação com a essência da trama.	*"O homem deu um passo na direção dela e agarrou-a pelo cotovelo. Ela o repeliu com um súbito movimento para baixo do braço. Depois gritou alguma coisa, pegou a mochila e tentou jogá-la por cima do ombro. Mas ele também a agarrara, e estava puxando."*	Sem menção de autor. Colagem entre o poético e o humorístico com elementos de novela policial. Bonita.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**Trilogia Suja de Havana** Companhia das Letras 358 págs. R$ 29,50	**Pedro Juan Gutiérrez** – capa de **BRAVO!** em setembro do ano passado – nasceu em 1950, em Havana. É a figura exemplar da nova, audaciosa e original literatura cubana atual.	Diferentemente dos contemporâneos talentosos Zoé Valdés, Joel Cano e Cristina García, que nasceram no exílio dos pais ou escolheram esse caminho, Gutiérrez continua vivendo em Cuba. Dedica-se também à pintura e à escultura.	O estilo de vida que o escritor escolheu, uma espécie de anarquismo existencial à Henry Miller, nas atuais circunstâncias econômicas do país que estimulam atividades paralelas semi-ilegais.	É uma obra plena de vitalidade humana ao descrever um cotidiano difícil. Gutiérrez, poeta da crise e da coragem, trafega, imbatível e amoroso, entre sua gente.	No apelo de Havana e no espanhol cheio de associações idiomáticas, gírias, gingado e quente como a música caribenha.	*"O prédio fica na esquina do Malecón com a Campanario. A erosão do vento, o salitre, o tempo e a negligência o destruíram. Grandes brechas nas paredes de tijolos. Rachaduras no teto e nas paredes. Com uns dias de chuva e o vento norte ele desmoronava. Mas ali vivem muitas pessoas. Ninguém sabe quantas. Entram e saem."* (*Insuportável, A Noite*)	De Angelo Venosa com base em uma foto de Pablo Cabado. Flagrante de Havana com jovens na linha duvidosa entre a sensualidade real da negociada. Beleza tensa.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**O Estrangulador** Companhia das Letras 210 págs. R$ 24	Nascido em Barcelona, em 1939, **Manuel Vázquez Montalbán** é um dos bons e mais mais lidos escritores da Espanha. Trouxe uma inesperada contribuição ao romance policial ao pôr neles referências e fatos políticos.	Formado em Filosofia e Letras e jornalista atuante, Montalbán é ainda poeta e ensaísta. Escreve uma coluna de assuntos políticos e culturais no *El País*, um dos mais influentes jornais espanhóis.	Um psicopata julga-se O Estrangulador de Boston, criminoso que Tony Curtis interpretou no cinema. É apenas um ponto de partida para um jogo de aparências em que o autor arquiteta com base na esquizofrenia da personagem.	São poucos os autores que superam o mero entretenimento engenhoso no gênero policial para colocá-lo no nível da boa literatura. Este é um deles.	Em como Montalbán sempre junta suas narrativas com o cotidiano da Espanha atual e além do mundo do crime.	*"Nunca fala mal dos três filhos. É mãe Coragem. Nem mesmo aceita que um tenha Aids, e no máximo comenta que se cuida pouco, que é muito sensível, que vive de brisa e que de brisa não se vive e que é uma pena que tenha ficado solteiro, porque uma mulher cuidaria melhor dele."*	De Silvia Ribeiro sobre pintura de Gustav Klimt. Imagem diretamente ligada a uma fantasia da personagem. Klimt é todo um clima.
NÃO-FICÇÃO	**Benjamin Constant – Vida e História** Topbooks 572 págs. R$ 49	**Renato Lemos** é professor de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi pesquisador da Fundação Getúlio Vargas, do Museu da República e do Museu Casa de Benjamin Constant.	Colabora atualmente na atualização do *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro, 1930-1983* (Finep/Forense Universitária). Este livro é a versão final de sua tese de doutorado na Universidade Federal Fluminense.	A vida e as atividades políticas de Benjamin Constant (1837-1891), principal figura do movimento que culminou com a proclamação da República.	Em todo canto do Brasil há uma rua dedicada a esse "fundador da República". Mas ele é apenas um nome esmaecido, fruto da desmemória histórica nacional.	Em como o autor soube valorizar os aspectos existenciais do biografado e, assim, enriquecer seu tema com uma atraente história dentro da História.	*"A morte de Benjamin Constant foi o atestado de óbito cronológico e político daquela que se poderia considerar a primeiríssima fase do regime republicano no Brasil: momento em que o poder foi enfeixado pelos militares sobre uma base determinada pela correlação de forças no interior da frente antimonarquista, onde as oligarquias civis, capitaneadas pela paulista, acumularam recursos (...)."*	De Victor Burton sobre óleo de Benjamin Constant por Décio Vilares. Iconografia oficial em cores fortes. Boa.

Os livros indicados nesta seção podem ser comprados por preços especiais no site **BRAVO! Shopping**: *www.bravoshopping.com*

O diálogo do apo calipse

Uma entrevista-debate com Antônio Araújo, o diretor do Teatro da Vertigem, que estréia o último espetáculo de sua trilogia bíblica

Por Sérgio de Carvalho. Fotos Kiko Coelho

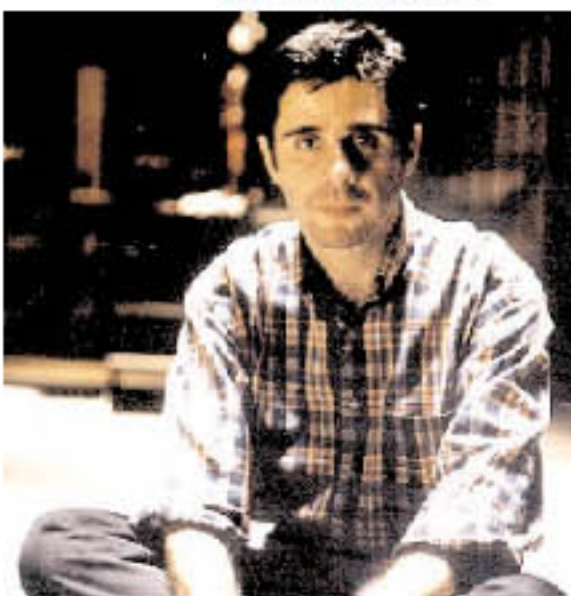
Depois da temporada do *Paraíso Perdido*, em 1992, o saldo era dos mais inesperados. O espetáculo fez todo o barulho que podia. Foi acusado de profanar a igreja de Santa Ifigênia, em São Paulo, motivou abaixo-assinados das senhoras católicas e o beneplácito dos bispos. À parte as cartas anônimas com ameaças de morte (que depois se descobriu virem de um estudante de teatro da USP, talvez invejoso de tanto falatório), era um espetáculo dos mais líricos e cordatos. Naquele saldo teatral contava-se também um longo período de ensaios e, sobretudo, a formação de um grupo que recebeu então o nome de Teatro da Vertigem.

Participei dessa fase inicial como dramaturgo e dou testemunho que uma trajetória tão tempestuosa só foi percorrida porque o diretor é um sujeito para lá de talentoso e determinado. Antônio Araújo (o Tó), que em março completa 34 anos, foi o timoneiro para que o Teatro da Vertigem seguisse em longo curso.

Com *O Livro de Jó*, de 1996, encenado no Hospital Umberto Primo, tudo o que era entrevisão ganhou brilho consciente. O imaginário religioso ficou encorpado na dramaturgia de Luís Alberto de Abreu, e a profusão visual e musical intensificou a dor trágica de Jó. Mesmo sem afinidade com essa arte das altas voltagens emocionais, ninguém deixaria de lhe reconhecer radicalidade estética.

Agora, com reconhecimento público assegurado, o Teatro da Vertigem volta à cena com o *Apocalipse 1,11* (estréia no dia 14 depois de ter ensaios abertos ao público em dezembro) apresentado num presídio desativado na rua do Hipódromo,

O Juiz Final (Sergio Siviero) em cena no presídio do Hipódromo, no bairro paulistano da Mooca

Abaixo, Antônio Araújo, que antes dirigiu *Paraíso Perdido* e *Livro de Jó*, peças que, como a atual montagem, parecem apontar para uma espécie de redenção final, em que, apesar das situações de confronto radical, chegaria, após muito sofrimento purgativo, a salvação: "Eu não sei se eu chamaria

de salvação. Eu acho que existe um otimismo dentro de uma trajetória difícil. O *Apocalipse* talvez seja mais pessimista que os outros. Mas para mim não faz muito sentido concluir um trabalho que não aponte para uma possibilidade de mudança". À direita, no alto, cenas de *Apocalipse*: no alto, Miriam Rinaldi e Luís Miranda; embaixo, Luciana Schwinden

em São Paulo. Peça escrita por Fernando Bonassi não para tratar de coisas que vão acontecer, mas das que já estão soltas por aí. O ritmo compassado do grupo se explica de vários jeitos: necessidade de maturação, dificuldade de produção, anseio de obra-prima. Mas não resta escolha a um diretor na contramão do teatro rotineiro senão a de permitir-se alguns idealismos. O idealismo do Tó é a perfeição formal. Só que, à diferença de outros, ele trabalha, e muito, por ela. E conta com um grupo de atores que lhe permite isso.

Nesta entrevista me autorizei a romper o decoro jornalístico e porventura defendi idéias de diretor que pensa diferentemente do entrevistado. As razões hão de ser desculpáveis. Acredito que o debate e a compreensão de sua obra ganham com isso.

BRAVO!: O tema da religiosidade aparece em todos os espetáculos do Teatro da Vertigem, ainda que com diferentes abordagens. Como começou esse interesse?

Antônio Araújo: Lembro de uma reunião na época do *Paraíso Perdido* – eu não sei se você estava –, que foi quando surgiu a idéia do tema. Nós discutíamos sobre qual peça encenar. E o único tema que pareceu comum à maioria foi esse da religiosidade. Acho que o espetáculo tinha a nostalgia de uma religiosidade que nunca tinhamos encontrado.

Nós estávamos embebidos do sentimento romântico de "desencantamento do mundo", ainda que sem tocar nas causas sociais disso.

Tinha também um desejo de ressacralização do próprio espaço sagrado. Pode até parecer blasfemo, mas era, para mim, reencontrar com a igreja de outra maneira. Em *O Livro de Jó* a religiosidade se mistura com a questão bastante difícil daquele momento, que é a da Aids. A sensação da devastação, de ter pessoas muito próximas morrendo. Você se lembra, eu perdi um dos meus melhores amigos durante o processo do *Jó*. A religiosidade no *Paraíso* era mais lírica, difusa. No *Jó* se tentou fazer uma discussão, é um embate teológico. E o hospital é um espaço árido, onde Deus não responde, com exceção do final do espetáculo. Mas, de qualquer maneira, um Deus silencioso.

E no caso do *Apocalipse*?

No caso do *Apocalipse*, é como se Deus estivesse cansado dos homens e tivéssemos de resolver entre nós.

E você acha que o espetáculo chega à crítica das ilusões religiosas?

Existe uma crítica a uma série de manifestações, mas não ao sentimento de religiosidade que a gente tem.

Nas três peças existe uma espécie de redenção final. Apesar das situações de confronto radical, de repente, eis que chega, após muito sofrimento purgativo, a salvação. Por que isso?

Eu não sei se eu chamaria isso de salvação. Eu acho que existe um otimismo dentro de uma trajetória muito difícil. O *Apocalipse* talvez seja mais pessimista que os outros. Mas para mim não faz muito sentido concluir um trabalho que não aponte para uma possibilidade de mudança.

Eu estou levantando isso para você como um problema — o fato de a solução da peça não vir dos homens que vivem a história, mas aparecer como mudança que não surge da ação humana.

Isso acontece no *Livro de Jó*, onde, de repente esse Deus silencioso vem e responde. Nós seguimos a estrutura narrativa do Jó bíblico. Mas na peça era quase um Deus falando dentro do próprio homem. É uma tomada de consciência em nome de uma figura ou de uma dimensão metafísica. Agora, no caso do *Apocalipse*, o que nos interessa é que, quando a personagem do João testemunhe tudo aquilo, isso provoque uma modificação interna nele. É curioso, Sérgio, eu não vejo isso no *Apocalipse*: um *deus ex machina* que vem e que resolve.

A mim pareceu que o João vê cenas terríveis e, por fim, ganha uma inesperada autoconsciência. Não é um final *ex machina* pela mão de Deus, mas sim pela da dramaturgia. E acho que isso tem relação com a forma transbordante dos espetáculos. As cenas assaltam os sentidos do espectador — a visão, o ouvido, o olfato e, agora, até o tato — ao mesmo tempo em que apontam a esperança de uma resolução superior. Foi o professor Jacó Guinsburg que percebeu a semelhança disso com o drama barroco, que usava uma teatralidade exuberante para condenar a ilusão deste mundo terreno. Você se vê próximo da tradição barroca?

Quando você fala em relação aos sentidos – e esse ataque aos sentidos está ligado ao uso do espaço –, a vontade é de que o espectador possa experimentar realmente aquilo que está sendo discutido ou tratado. Uma discussão que não ocorra só no plano mental, mas como um todo, sensivelmente, emocionalmente. Eu sinto um desejo disto, de que o espectador não seja apenas um observador distanciado daquilo. No *Jó* era preciso refletir sobre o sofrimento estando muito perto dele ou mesmo passando por ele. Agora, quanto a uma possível relação com o Barroco, acho que isso faz sentido.

Essa proximidade ocorre até porque a realidade do espaço e do corpo é "estetizada".

E o mais forte no *Apocalipse* é a aproximação com a vida. Você trabalha com esse espaço real, concreto, e não com um espaço cenográfico, construído. Um espaço que tem história, memória e registro emocional. Ele coloca o espectador numa zona fronteiriça que parece interessante para ele estar. Você se lembra, no *Paraíso*, algumas pessoas se recusavam a subir no altar porque era o altar, mas, ao mesmo tempo, existia uma representação. No caso do *Jó*, você tinha aquele cheiro do hospital, aquelas macas em que pessoas tinham morrido.

E também são espaços públicos, de emoções públicas.

Uma das coisas que eu mais gosto no *Apocalipse* é o agradecimento sendo feito na rua. A pesquisadora Sílvia Fernandes, ao fazer uma crítica do *Jó*, dizia que a peça fazia uma inversão na geografia da cidade. Você reza na igreja, se trata no hospital, e, de repente, isso é invertido. No *Jó* entramos numa briga junto com os funcionários do hospital para tentar a sua recuperação. No *Apocalipse*, a idéia era fazer no Carandiru. Aquele massacre foi um momento de apocalipse que esta cidade viveu. E queríamos levar um cidadão comum para aquele lugar proscrito, excluído, isolado.

Não se corre o risco de o espaço ganhar mais força estética do que a ação ficcional dos atores? O que poderia levar alguém a comparar essas encenações com uma "instalação" como feita nas artes plásticas.

Eu acho que isso não acontece. Porque nós dialogamos com aquele espaço. Não é simplesmente a colocação do trabalho lá dentro. Eu acho que a cena cria uma tensão com o espaço, uma terceira coisa, por exemplo, o cheiro do éter do hospital misturado com o ator dependurado em um pau-de-arara. Tem um dado desse trabalho com espaços não convencionais que me irrita, que é esse foco que ganha a "novidade

Abaixo, Matheus Nachtergaele, fotografado por Eduardo Knap, em *O Livro de Jó*, de 1996, encenado num hospital, peça em que, para o diretor, a religiosidade se misturava com a questão da Aids: o imaginário religioso ficou encorpado na dramaturgia de Luís Alberto de Abreu, e a profusão visual e musical intensificou a dor trágica de Jó. Mesmo sem afinidade com essa arte das altas voltagens emocionais, ninguém deixaria de reconhecer sua radicalidade estética

TEATRO

Acima, Mariana Lima e Roberto Áudio (Babilônia e a Besta) em cena de *Apocalipse*. Com dramaturgia de Fernando Bonassi, a peça é encenada no presídio do Hipódromo. "Eu acho que é um espetáculo indignado, tem uma indignação em relação ao momento em que a gente vive. Ele deseja um chacoalhão, um soco no estômago, mas não o escândalo. Eu gostaria, sinceramente, que isso não acontecesse", diz Araújo. Abaixo, Vanderlei Bernardino e Miriam Rinaldi em *O Livro de Jó*

do espaço", às vezes acima do trabalho.

Mas é também um elemento de circulação do seu trabalho.

Mas para nós é secundário no processo de criação. O que nos leva a fazer o *Apocalipse* não tem a ver com o presídio; o presídio veio depois. É claro que o espaço dialoga, eu estou trabalhando com espaços que tem um registro emocional... Mas eu acho que não é assim, eu já vi coisas em espaços não convencionais muito ruins.

Nós sabemos que muitas vezes o sucesso artístico se liga ao escândalo. No *Apocalipse* há um aspecto de que eu gosto em relação aos seus trabalhos anteriores, que é a impureza...

Você acha mais impuro do que o *Paraíso*?

Eu acho. E isso me parece um avanço, a mistura do cômico com o trágico, e o grotesco. Ao mesmo tempo tem imagens como as da cena da boate, que abusa de elementos da cultura gay.

Você tem razão nessa coisa da impureza, do registro que vai do texto bíblico ao palavrão.

E isso dá vitalidade ao espetáculo. Foi influência do Fernando Bonassi?

Primeiro sobre o que você levantou antes, do escândalo. Nós não fizemos esse trabalho para chocar, não passa por aí. Eu acho que é um espetáculo indignado, tem uma indignação em relação ao momento em que a gente vive. Ele deseja um chacoalhão, um soco no estômago, mas não o escândalo. Eu gostaria, sinceramente, que isso não acontecesse. Você lembra como a polêmica com o *Paraíso Perdido* esvaziou a discussão sobre o próprio trabalho. Você pode ter mais "centimetragem" de mídia, mas o preço que se paga é alto.

Ao convidar o Fernando para esse trabalho, nós partimos do material do Apocalipse de São João, mas a questão era fazer uma conexão com esse momento absurdo, de perda de parâmetros, de exploração da mídia em programas religiosos, em programas de auditório de quinta categoria, em que tudo é colocado no mesmo plano. Aquela cena da boate mostra um pouco disso tudo, a falta de qualquer ética.

Mas nessa cena há uma passagem complicada: aquela cena de sexo explícito feita por um casal, desses que trabalham na boca-do-lixo. Em tese é uma cena para mostrar a "coisificação" do ato sexual...

E também a exploração que a mídia faz do sexo, com aquela narração de pontos subindo no ibope.

Você não acha que essa cena faz o espetáculo perder a medida ética, ao se identificar — sem querer — com aquilo que está criticando? Para mim houve uma humilhação daquelas pessoas, não pelo sexo à vista dos outros, mas pelo fato de elas não pertencerem realmente ao universo social dos atores. Eles viraram "coisas" para a peça. Por que uma opção dessas? Por que os atores mesmos não fizeram se a proposta era ir às vias de fato?

Eu acho que essa humilhação existe no ato em si quando você vai a um desses teatros da boca-do-lixo. A humilhação existe, seja onde for. Agora, trazer isso e colocar no palco só faz sentido se estiver contraposto a alguma coisa. Daí a idéia do monólogo do ibope. Evidentemente que, ao convidá-los, tudo foi explicado, o sentido crítico da cena. E eles toparam. Agora, eu não sei se você também não levantaria isso nas outras vezes em que o espetáculo junta atores e não-atores. Tem uma junção entre a realidade e aquilo que é representado pelos atores.

Onde e Quando

Apocalipse 1,11. Dramaturgia de Fernando Bonassi. Direção de Antônio Araújo. Com elenco do Teatro da Vertigem. Presídio do Hipódromo (r. do Hipódromo, 600, São Paulo, SP, tel. 0++/11/9354-7321). De 14/1 a 27/2. De quinta a sábado, às 21h; dom., às 20h. Ingressos: quinta, R$ 20; sexta e domingo, R$ 25; sábado, R$ 30. Apoio: Instituto Itaú Cultural

Você acha mesmo que a mistura entre ficção e realidade pode ajudar a esclarecer os acontecimentos? Para intensificar a emoção, você nos faz achar que o sangue é real, que atriz na cadeira de rodas é realmente paraplégica. Mas será que essa indiferenciação é útil quando a peça quer criticar justamente a confusão do país? Ela não está tendo comportamento semelhante a tudo o que condena, à mistificação, à exploração do corpo do outro, à inação?

Eu espero que não, Sérgio, mas aí estamos falando no plano das intenções. Eu acho que isso, ao contrário, deixa a reflexão sobre a realidade mais aguda. Se as pessoas não sabem se é real ou se é um ator fazendo, é como se você tencionasse isso para quem vê. Existe um estado letárgico nosso em relação à realidade — vemos a notícia da Febem, e ela é apenas uma foto. Quando você tem a experiência viva do teatro, querendo saber se é real ou é representação, me parece que o olhar sobre a realidade se agudiza.

Concordo que pode aumentar o interesse emocional, mas não o interesse crítico. Porque é o mesmo procedimento dos noticiários de televisão quando "estetizam" e "ficcionalizam" as cenas das ruas ou das telenovelas mostrando personagens no tempo da vida real. O dominante hoje é a mistura dos planos. Mas vamos voltar ao teatro. Uma comparação que me ocorre é com o trabalho do Zé Celso. A cena da boate me lembrou a visão dele, as alegorias, as referências fálicas, o exorcismo político. Você vê essa semelhança?

Eu acho que tem várias pessoas da nossa tradição teatral pelas quais sou influenciado. Eu não destacaria o Zé Celso. Nunca disseram isso para nós.

O Brasil como assunto é uma novidade no grupo. Como surgiu o interesse?

Eu nunca havia saído do país. E logo na primeira vez fiquei um ano e meio fora. Foi uma experiência muito mobilizadora para mim porque você começa a ver como o outro percebe você. Além de entrar em contato com brasileiros que abdicaram do país. A idéia do *Apocalipse* aconteceu no momento em que eu li a notícia da queima do índio pataxó. Foi a partir desse sentimento de indignação.

E nisso a peça reflete a consciência bem-intencionada da classe média que se dá conta da "barbárie". Talvez, por isso, não seja um espetáculo politizado, no sentido de fazer a passagem da revolta individual ao ato coletivo.

Eu acho que você está deixando de lado um dado até maior, que é aquela relação com a cidade, com a *pólis*. Tem uma dimensão política aí sim, no sentido mais amplo. E no *Apocalipse* ainda mais explicitado. É um trabalho que fala de questões, que assume posicionamentos. Existe um posicionamento do trabalho diante de determinados grupos, pessoas, instituições. Agora, ele não é doutrinário ou panfletário, nem quer impor um modelo.

Você é um diretor de um grupo, que tem projeto artístico de continuidade. Isso, no meu entender, já faz uma enorme diferença artística. A evolução notável dos seus atores e o sucesso do trabalho se ligam ao fato de ser um coletivo teatral?

Tenho certeza que passa por isso. São processos de criação mais demorados, mais áridos por um lado e mais intensos por outro. Uma política cultural para o teatro brasileiro deveria levar isso em conta, e não valorizar os eventos, mas a continuidade dos projetos, e dar suporte para isso. Mas, infelizmente mesmo, o que é veiculado na mída é o caráter individual dessas iniciativas, os projetos coletivos aparecem menos que os individuais.

Tanto que estou fazendo a entrevista só com você, não é? O personalismo é mais fácil de ser "pautado" na imprensa.

Eu acho isso lamentável. Porque é muito mais fácil fazer um espetáculo do que manter essa idéia de um trabalho que permaneça, que tenha uma continuidade, que sofra uma evolução. Enfim, essa idéia de uma continuidade é uma coisa que eu persigo, e é das mais difíceis. ■

FOTO EDUARDO KNAP/DIVULGAÇÃO

Em foto de Eduardo Knap, cena de *Paraíso Perdido*, de 1992, primeira montagem do Teatro da Vertigem, que teve dramaturgia de Sérgio de Carvalho e foi encenado na igreja de Santa Cecília, em São Paulo: ressacralização do espaço e protestos de grupos religiosos

Passos na aurora

O espetáculo *Le Coq Est Mort*, com elenco africano e coreografia da alemã Susanne Linke, estréia em Paris e marca a busca de autonomia da África na dança moderna

Por Ana Francisca Ponzio, em Montreal

FOTOS DIVULGAÇÃO

Em *Le Coq Est Mort* (*foto*), os bailarinos do Senegal, do Congo e da Nigéria usam roupas de executivos (que tiram aos poucos) e dançam descalços sobre a areia

Atrelado à inevitável tendência de se projetar o futuro, o ano 2000 se inicia com um fato artístico novo, que permite prever, nos próximos tempos, a busca de afirmação internacional pela dança contemporânea africana. Com o espetáculo *Le Coq Est Mort* (O Galo Morreu), em cartaz neste mês no Théâtre de la Ville de Paris e com chances de chegar em breve ao Brasil, a África procura se desvencilhar das conotações folclóricas para inserir sua dança no mapa artístico moderno. A proposta se assinala com um encontro inédito. Susanne Linke, personalidade tão importante quanto Pina Bausch no desenvolvimento da dança-teatro alemã, assina a coreografia de *Le Coq Est Mort*, a convite da franco-senegalesa Germaine Acogny, considerada a mãe do movimento de emancipação da dança africana.

Abaixo, cena de *Le Coq Est Mort*, criado por Susanne Linke com a colaboração de Avi Kaiser. Inspirada no balé *A Mesa Verde*, de Kurt Joos, um clássico do Expressionismo alemão estreado em 1932, Susanne Linke usa um elenco masculino para discutir temas universais como a competição entre os homens e a autodestruição, mas esbarra no enigma africano e não transcende o clichê quando, na parte final, os bailarinos fazem uma imitação de primatas. Ela, porém, justifica a cena como um questionamento ecológico da evolução da espécie humana e atribui a crítica aos estereótipos racistas

Pela primeira vez, um criador com a posição de Linke na dança moderna trabalha com um elenco africano, configurando um marco histórico e ao mesmo tempo controverso. Valendo-se da repercussão que o vínculo com Linke garante e procurando estabelecer uma nova perspectiva da dança africana, *Le Coq...* estreou em junho passado em Toubab-Dialaw, pequena cidade a 50 km de Dakar, capital senegalesa. Em outubro, chegou às platéias ocidentais como uma das principais atrações do Festival International de Nouvelle Danse de Montreal, Canadá, cuja programação enfatizou a posição da África como força emergente na produção contemporânea. Protagonizada por oito bailarinos vindos do Senegal, Congo e Nigéria, *Le Coq...* contou em sua criação com o israelense Avi Kaiser, ex-integrante do grupo belga dirigido por Wim Vandekeybus. Também fez parte da equipe criativa a estilista senegalesa Oumou Sy, o designer de luz Horst Mühlberger e o compositor francês Etienne Schwarcz, que misturou excertos de Shostakovich a uma trilha marcada pela fusão de elementos clássicos e étnicos.

Procurando eliminar fronteiras entre África e Ocidente, tradição e contemporaneidade, *Le Coq...* banha com sombras expressionistas um palco recoberto de areia, onde os oito bailarinos iniciam o espetáculo descalços, mas vestindo ternos, gravatas e carregando maletas de executivos. No desenrolar do enredo, as personagens vão da formalidade social à recuperação da espontaneidade. Competições mascaradas por cortesias apenas aparentes marcam a primeira parte do espetáculo, delimitando um território universal. Nas metrópoles africanas ou ocidentais, o homem urbano lida com disputas semelhantes de poder, e, para expressar tal condição, Linke faz alusão ao balé *A Mesa Verde*, obra clássica do Expressionismo alemão, criado por Kurt Joos em 1932. Em *Le Coq...*, os burocratas concebidos por Joos parecem ter trocado a sala de negociações pelas areias do deserto, onde cultivam como uma espécie de entretenimento as suas manobras cotidianas de dominação e guerra. Na ótica de Linke, a libertação desse *status quo* ecoa na África, fonte arcaica da humanidade. No entanto, é na representação de tal idéia que a coreógrafa se apossa do clichê, sem transcendê-lo. A cena final, num espaço devastado, relaciona o renascimento ao retorno aos primórdios. Na tentativa de remeter o ser humano à origem animal, harmonizando-o com sua natureza, Linke cria papéis de homens primatas, e é aí que o espetáculo se fragiliza, com bailarinos esbarrando na imitação pejorativa de animais.

Em meio às obras-primas já criadas por Linke, *Le Coq...* talvez sirva para demonstrar que o enigma africano não será decifrado tão facilmente. Em entrevista concedida a **BRAVO!**, Linke explicou suas intenções. "O público sempre gosta do espetáculo, porém se incomoda com as personagens-macacos porque ainda não se livrou dos estereótipos racistas. Considero o trecho dos animais o mais importante da coreografia. É chocante e perturbador, e, por meio dele, procurei demonstrar que a pretensa evolução da espécie humana pode levar a um grande malogro. O homem vem desrespeitando a natureza, e é muito mais uma conotação ecológica que eu procuro explorar", disse. Segundo Linke, o fato de a competição aparecer como um dos elementos centrais da obra, determinou a escolha de um elenco exclusivamente masculino. "A coreografia é sustentada por uma energia masculina", ela diz, lembrando que esta é a terceira vez que trabalha somente com homens. A primeira, nos anos 60, resultou na criação de *Ruhr-Ort*. Mais tarde, formou novamente um grupo de bailarinos para falar sobre a unidade alemã, em *Märkische Landschaft*.

Presente nos palcos brasileiros nos anos 80, Linke chegou a montar uma de suas obras — *Mulheres* — para o Grupo Corpo, em 1988. Também Germaine Acogny trabalhou no Brasil. Em 1995, quando criou *Z* para o Balé da Cidade de São Paulo, com música de Gilberto Gil, Acogny lançava a primeira pedra de seu Centro Internacional de Dança Tradicional e Contemporânea da África, na cidade senegalesa de Toubab-Dialaw, inaugurado em 1998. Para denominá-lo, Acogny escolheu a palavra *Jant-Bi*, que significa "sol" no idioma ioruba de sua avó, com a qual aprendeu a dançar.

Na savana às margens de uma laguna onde Jant-Bi está instalada, Linke se adaptou a um meio ambiente novo. A partir de fevereiro passado, sob sol e vento, criou *Le Coq...* ao ar livre, dançando no solo de areia. "Eu sabia que não poderia impor aos bailarinos um padrão ocidental de movimentos. Na África existem uma dimensão cósmica da dança e um ritmo natural, pleno de vitalidade. Os corpos dos africanos não têm a rigidez condicionada dos europeus, e com muita desenvoltura e rapidez eles se apossam de uma sensação de extrema felicidade. Como coreógrafa, procurei desenvolver com o elenco a precisão, a técnica e a estrutura do espetáculo", diz Linke.

Junto com o processo coreográfico, o título *Le Coq Est Mort* foi se impondo pouco a pouco. "Eu e Avi Kaiser ficamos hospedados em uma casa enorme, e tudo nos parecia o paraíso. Mas, nas imediações havia um galo, que nos acordava diariamente às 5h30 e me fez lembrar uma canção que marcou minha infância, cujo refrão era '*le coq est mort*'. Me veio à mente o *coq gaulois* (*galo gaulês*), símbolo da França. Pensei que, especialmente para os senegaleses, mais influenciados pela cultura francesa, a expressão '*le coq est mort*' ressaltaria a libertação do colonialismo", diz.

Para Germaine Acogny, *Le Coq...* soma mais uma conquista a uma trajetória de mais de 30 anos. Determinada a provocar uma síntese entre danças tradicionais africanas e técnicas modernas ocidentais, Acogny fundou seu primeiro estúdio em 1968, em Dakar. Em 1977, junto com Maurice Béjart e o apoio do presidente Léopold Senghor, inaugurou na capital senegalesa o Mudra Afrique, filiado à famosa escola concebida pelo coreógrafo francês na Bélgica. "Ela é meu duplo africano", costuma dizer Béjart sobre Acogny. Depois do encerramento do Mudra africano em 1982, ela se envolveu em novo projeto: a formação do Studio-École-Ballet-Théâtre du 3ème Monde, centro de intercâmbio entre África e Europa, voltado para a dança, música e artes correlatas, que funciona desde 1985 na cidade francesa de Toulouse.

A franco-senegalesa Germaine Acogny (abaixo), considerada a mãe da nova dança africana, convidou Linke (embaixo) para criar a coreografia depois de um encontro no festival de verão coordenado pelo brasileiro Ismael Ivo em Viena. Disposta a fazer do centro Jant-Bi, no Senegal, uma referência mundial, Acogny quer intensificar intercâmbios para que a dança africana, sem negar suas raízes, encontre uma identidade contemporânea

Onde e Quando

Le Coq Est Mort. **Théâtre de la Ville (2, Place du Châtelet, Paris 4ème; tel. 00++33/1427-42277), dias 25, 26, 28 e 29, às 20h30. Ingressos: de 95 a 140 francos (entre US$ 16 e US$ 23, aproximadamente)**

"O trabalho de Acogny é realmente pioneiro", disse a **BRAVO!** o filósofo e crítico de arte africano Yacouba Konate. Segundo Konate, a dança contemporânea africana começou a ganhar força no Senegal, hoje despontando com expressividade principalmente em países como Guiné, Congo e Costa do Marfim, onde ele vive. Fruto dessa renovação, o coreógrafo e bailarino Sylvain Zabli, da Costa do Marfim, é uma das revelações recentes. Aos 28 anos, dirige hoje uma companhia cujo espetáculo mais recente — *Héritage* (Herança) — fala sobre a marginalidade urbana. Cabelos tingidos de amarelo, corpo desenhado com técnicas africanas e ocidentais, Zabli já percorreu a Europa em busca de informações. De 1994 a 1995, ele trabalhou com o coreógrafo norte-americano Ron Brown, um dos vários criadores modernos que hoje, a exemplo da francesa Mathilde Monnier e da portuguesa Clara Andermatt, trabalham em sintonia com a África. "Me interessa observar como as tradições africanas podem se transformar quando se misturam à dança contemporânea ocidental", diz Zabli.

"Embora o interesse de coreógrafos ocidentais por culturas da África e Ásia não seja novo, hoje há uma nova ênfase nesses intercâmbios por causa do multiculturalismo, que torna menos distintas as identidades culturais", diz a historiadora de dança Sally Banes, americana. No entanto, para Germaine Acogny, além das revelações estéticas que a nova ordem mundial pode provocar, a dança na África ainda tem papel singular. "A dança é fator de união e comunicação. Nestes tempos de guerra, é extraordinário vislumbrar a África unida pela dança", diz a senegalesa.

FOTOS DIVULGAÇÃO / PRENSA TRÊS

Tensão nos bastidores

Mudanças radicais nos dois principais teatros berlinenses

Há muito não se via tanta movimentação nos bastidores dos teatros berlinenses: neste mês, os dois mais importantes teatros da cidade abrem suas temporadas sob nova direção. Na parte oriental, em meio a polêmicas, Claus Peymann assume a direção artística do Berliner Ensemble (BE), que desde a morte de Heiner Müller passa por um período turbulento. Já na parte ocidental, um grupo de jovens diretores assume a direção do Schaubühne am Lehniner Platz, como esperança de renovação dos espaços oficiais.

Os artistas que trabalhavam no BE não gostaram da escolha de Peymann como diretor: o teatro fundado por Bertolt Brecht e Helene Weigel em 1949, orgulho da extinta RDA, a Alemanha Oriental, passou a ter um diretor com carreira totalmente ocidental, que durante 13 anos dirigiu o Volksbühne, em Viena. Por isso, os atores do BE, de imediato, predisseram que seria a morte da tradição brechtiana do teatro.

Acima, Sasha Waltz. Abaixo, *A Resistível...*: único Brecht

Em parte as suspeitas se confirmaram: Peymann demitiu a maioria dos atores e, para a primeira temporada, de Brecht, programou apenas a remontagem de *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, o clássico a que São Paulo assistiu em 1997. Assim, é no Schaubühne que se concentram as maiores expectativas. Com a demissão do elenco estável, que incluía nada menos que Jutta Lampe e Bruno Ganz, foram contratados o diretor Thomas Ostermeier e a coreógrafa Sacha Waltz. Os dois, de 35 anos, primam por desenvolver seus espetáculos em espaços alternativos e chegam como promessa de novo oxigênio para o circuito de grandes teatros. – FABIO CYPRIANO, de Berlim

A cena de Antunes

Mostra e livro de Luisi trazem fotos das montagens do diretor

Foto da antológica montagem de *Macunaíma*, 1978

Uma exposição e um livro celebram os quase 20 anos de parceria do fotógrafo Emidio Luisi com o diretor Antunes Filho. A mostra *O Palco de Antunes*, que reúne fotos de Luisi das montagens dirigidas por Antunes com o grupo Macunaíma, fica em cartaz no Conjunto Cultural da Caixa (praça da Sé, 111, São Paulo, tel. 0++/11/3107 0498) de 11 de janeiro a 10 de maio. É uma seleção do material que compõe o livro homônimo que acaba de ser lançado pela Fotograma (R$ 30).

A colaboração de Luisi com Antunes começou depois de uma exposição do fotógrafo em 1981 no Museu da Imagem e do Som, que chamou a atenção do diretor. Depois disso, Luisi tem registrado todas as montagens de Antunes com o grupo Macunaíma, vinculado ao Centro de Pesquisa Teatral do Sesc Consolação. "As peças de Antunes mostram a essência dos atores. A carga emocional que ele deposita no trabalho me fascina", diz Luisi. As 64 páginas do livro *O Palco de Antunes*, patrocinado pela Caixa Econômica Federal, misturam registros feitos pelo fotógrafo entre 1978 e 1999 a imagens do acervo pessoal do diretor, que comemorou 50 anos de carreira. O volume tem introdução da jornalista Mariangela Alves de Lima e do sociólogo Wladimir Catanzaro. As fotos, segundo Luisi, procuram reproduzir "a inquietação, fruto do estado de espírito criativo e sempre em evolução do Antunes". – GISELE KATO

A dramaturgia do *Sujeito*

Lançado livro com o texto do espetáculo da Companhia do Latão

Capa do volume

A peça *O Nome do Sujeito* foi desenvolvida dentro de uma sala de ensaios, do improviso e das propostas cênicas de seis dos atores que formam o grupo de teatro Companhia do Latão, dirigido por Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano. Por um semestre, os integrantes dedicaram-se à pesquisa de uma escrita teatral brasileira com base na narrativa coletiva. "É a aplicação do conceito de 'dramaturgia em processo'. A história só ficou pronta pouco antes da estréia e, ao longo da temporada, ainda sofreu alguns ajustes de vocabulário", diz Sérgio de Carvalho. Por mais de um ano o espetáculo fez parte do repertório do grupo paulistano, que agora edita o texto da peça, à venda nas livrarias por R$ 10. O livro também pode ser comprado pela Internet: o site do grupo é o www.companhiadolatao.com.br. – GK

FOTOS EMIDIO LUISI/DIVULGAÇÃO / GERHARD F. LUDWIG/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

A ALEGRIA SUBVERSIVA DE ALICE

O grupo Armazém Companhia de Teatro apresenta um brilhante espetáculo baseado no clássico personagem de Lewis Carroll

Por Carlito Azevedo

O espetáculo apresentado no Rio de Janeiro pela Armazém Companhia de Teatro, *Alice através do Espelho*, possui uma alegria e uma vitalidade que há muito estavam ausentes da cena teatral contemporânea. Diretor e atores apresentam uma leitura do clássico de Lewis Carroll que está mais próxima da de um John Lennon, poeta confessadamente influenciado pelo autor de *Alice...*, do que das açucaradas versões que teimam em apaziguar a radicalidade da experiência e dos questionamentos de linguagem presentes no livro.

A perfeita tradução do clima *nonsense* de *Alice...* para o espaço cênico começa na construção de uma espécie de "caixa mágica" cheia de saídas inesperadas e subterfúgios estranhos em lugar do palco tradicional. Os espectadores são convidados a atravessar o espelho, sofrem uma vertiginosa e deliciosa queda até outro palco que se divide em mais um e mais outro, até que tenham perdido completamente a noção de onde estão realmente, sentindo na pele a sensação de Alice ao se defrontar com um mundo tão especial.

Um grande achado da peça é alternar os conhecidíssimos episódios da história de Alice, como o do Gato que Ri, o do Chapeleiro Maluco, da Rainha, do Jaberwocky, com outros textos menos conhecidos de Lewis Carroll: suas cartas às amiguinhas e suas meditações sobre a criação.

Nessas cartas, em que reina o mesmo espírito *nonsense* dos livros de história, Carroll, aliás Charles Lutwidge Dodgson, exibe um desassombrado e controvertido amor por problemas de lógica e menininhas de até 10 anos. Essa sua suposta libidinagem o levará, neste espetáculo, a ser também vítima no clássico episódio do julgamento final, onde é o próprio controle do imaginário que se vê desnudado no confronto entre o poder e o sonho.

Liliana Castro, no papel de Alice, é intensa e irradia boa parte da emoção do espetáculo, mas todos os atores, com ótimo desempenho, dividem com ela esse mérito. Não há como não destacar, entretanto, o carisma de Patricia Selonk no papel do Chapeleiro Maluco, a sobriedade e boa colocação de voz de Felipe Grinnan no papel de Lewis Carroll e a esplêndida Rainha de Simone Mazzer.

Mas todo o conjunto de acertos precisa ser bastante creditado ao talentosíssimo Paulo de Moraes, responsável pela concepção de espaço cênico, pela direção, pela iluminação e pela trilha sonora (diga-se de passagem que o espetáculo recebeu indicações para o Prêmio Shell de Teatro justamente nas categorias Melhor Direção e Melhor Música).

Talvez o nome de Maurício Arruda Mendonça, que assina a dramaturgia, explique também um pouco o clima e o sucesso da experiência. Reconhecido já como um dos melhores poetas de sua geração, Maurício faz parte daquela vertente cultural de Curitiba que, herdeira de Paulo Leminski, vê no poder subversivo da poesia, da palavra falada, da palavra encenada, um potencial de alegria, uma energia liberadora, uma celebração das forças vitais contra o marasmo e a caretice.

Patricia Selonk como Chapeleiro Maluco: carisma

Alice através do Espelho. Texto de Lewis Carroll. Direção de Paulo de Moraes. Com o Armazém Companhia de Teatro. Fundição Progresso (rua dos Arcos, s/nº, Lapa, Centro, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/554-5281). Quinta e sexta, às 20h; sáb. e dom., às 18h e 21h. R$ 15. Até o final de fevereiro

FOTO TONY QUEIROGA/DIVULGAÇÃO

Os Espetáculos de Janeiro na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios*

TEATRO

EM CENA	O ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
Pai, de Cristina Mutarelli. Direção de Paulo Autran. Cenário e figurinos de Daniela Thomas. Com **Bete Coelho** (*foto*). Patrocínio: CIC Produções Artísticas.	Alzira, mulher de 30 anos com forte personalidade, resolve enfrentar a figura onipotente do pai, por quem nutre um sentimento que envolve medo, respeito e paixão.	Crowne Plaza (r. Frei Caneca, 1.360, Cerqueira César, São Paulo, SP, tel. 0++/11/289-0985).	Até 27/2. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 20.	É um dos raros textos brasileiros contemporâneos que tratam com coragem e força das relações entre pai e filha. O que os bons costumes escondem, mas a psicanálise já sabe, a autora clareia dramaticamente.	No humor que se introduz na ação, nos momentos em que é preciso atenuar a crueldade do tema.	O bar do hotel, em estilo *pub*. Um drinque antes de passar numa locadora e retirar *Muito mais que um Crime*, de Costa-Gavras, com a magnífica Jessica Lange no papel da filha do inquietante ator austríaco Armin Mueller-Stahl.
Fragmentos Troianos, adaptação da tragédia grega *As Troianas*, de Eurípides. Direção de Antunes Filho. Com Gabriela Flores, Sabrina Greve e Patrícia Dinely e elenco do Centro de Pesquisa Teatral (CPT).	A reação das mulheres troianas ao serem entregues aos gregos vencedores. A adaptação de Antunes Filho faz referência às guerras atuais nos Bálcãs e aos campos de concentração nazistas.	Teatro Sesc Anchieta (r. Dr. Vila Nova, 245, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/256-2281).	Até dia 30. De 5ª a sáb, às 21h30; dom., às 19h. R$ 20.	É a primeira vez que Antunes Filho monta uma tragédia grega. Mesmo que se possa divergir dele, vale a pena conferir sua releitura de um clássico de mais de 2 mil anos.	No elenco homogêneo e jovem. Boas atuações, de um modo geral, com momentos de intensa dramaticidade.	O original, um texto surpreendentemente pequeno. Para se ler ouvindo o CD *Odes*, cantado pela grande atriz grega Irene Papas (gravado em Londres em 1978).
Boca de Ouro, de Nelson Rodrigues. Dirigido por José Celso Martinez Corrêa. Com **Marcelo Drummond** (*foto*), Aldo Bueno e outros.	Banqueiro do bicho em Madureira, Zona Norte carioca, Boca de Ouro é assim chamado por ter trocado seus dentes por uma dentadura de ouro. A peça se baseia em sua legenda e seus amores.	Teatro Oficina (r. Jaceguai, 520, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3106-2818).	Do dia 20 até 28/2. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. 5ª, R$ 10; 6ª a dom., R$ 20.	É a primeira vez que o Teatro Oficina encena Nelson Rodrigues. O diretor José Celso Martinez Corrêa (a quem se deve a montagem histórica de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, peça considerada inviável no palco) oferece uma visão não convencional do autor.	Se o diretor conseguirá conciliar sua linguagem ritualística, às vezes excessiva e alheia ao original, com a poderosa estrutura dramática do dramaturgo.	O diretor Marco Antônio Braz, à frente do Círculo dos Comediantes, pretende encenar o essencial da obra de Nelson Rodrigues. O projeto já está em andamento no Teatro de Arena Eugênio Kusnet com *Bonitinha, mas Ordinária*.
Amigos para Sempre. Direção de Luiz Arthur Nunes. Coletânea de textos, com roteiro de **Tônia Carrero** (*foto*) e Luiz Arthur Nunes. Patrocínio: Riosul.	Monólogo em que a atriz Tônia Carrero revisita crônicas de amigos famosos, muitos endereçados a ela mesma – Carlos Drummond de Andrade, Paulo Mendes Campos, Tom Jobim e Rubem Braga. Os textos são intermediados por histórias reais da vida da atriz.	Teatro Renaissance (r. Alameda Santos, 2.233, Cerqueira César, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3069-2233).	Até 14/2. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 18h. R$ 30.	Esses amigos de Tônia são todos bons escritores, e ela, ao contar um pouco da trajetória da sua vida, revela parte da história do teatro brasileiro.	Em como, para além da imagem elegante e envolvente que sempre demonstrou, a atriz é uma pessoa que sabe rever com generosidade uma vida que nem sempre foi só uma festa.	O Teatro Renaissance fica no hotel de mesmo nome, que tem dois restaurantes, Mistral e Terraço Jardim, e uma danceteria, Havana Clube.
A Prosa de Nelson. Direção de Luiz Arthur Nunes. Com Nara Keiserman e Demétrio Nicolau.	No 20º ano da morte de Nelson Rodrigues, as crônicas esportivas, policiais e autobiográficas do dramaturgo ganham o palco. Entre as histórias narradas, há o relato do primeiro amor de Nelson, aos 6 anos, por uma menina chamada Lili, que acaba ateando fogo às roupas por paixão. O enredo tirado de *Um Menino de Paixões de Ópera* é um dos muitos exageros imaginosos do dramaturgo.	Teatro do Planetário da Gávea (r. Padre Leonel Franca, 240, Gávea, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/239-5948).	Até 26/3. Sáb. às 21h; dom, às 20h. R$ 15.	Os textos publicados por Nelson, em jornais nos anos 30, 40 e 50, são retratos de uma geração. Já foram reunidos em livro, como *O Óbvio Ululante*, *A Menina sem Estrela*, *A Cabra Vadia* e *A Pátria em Chuteiras*, mas foram pouco aproveitados pelo teatro.	Nas crônicas policiais. Nunca editadas em livro, elas serão mostradas pela primeira vez ao público de forma organizada. Falam dos crimes da época e e estão na base de seus enredos teatrais melodramáticos.	Outra peça de Luiz Arthur Nunes também no Planetário (5ª e 6ª, às 21h. R$ 15. Até 26/3), **Correio Sentimental de Nelson Rodrigues** (*foto*), baseado na coluna assinada por Nelson Rodrigues no *Diário da Noite*, antigo jornal carioca, sob o pseudônimo de Myrna.
Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas Ordinária, de Nelson Rodrigues. Direção de Marco Antônio Braz. Cenografia e figurinos de J. C. Serroni. Com Antônio Petrin e o Círculo dos Comediantes.	Cidadão com dinheiro e atento à moral convencional "compra" um marido para a filha violentada por um grupo de negros. A moça tem fantasias perversas. Típico Nelson Rodrigues, que não teve dúvida sobre o tema ao defini-lo como uma "obsessão em três atos".	Teatro de Arena Eugênio Kusnet (r. Teodoro Baima, 94, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/256-9463).	Do dia 28 até maio. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 16.	Bons intérpretes na primeira montagem do grupo que pretende estrear neste ano outras seis peças do autor – entre elas *Beijo no Asfalto* e *A Falecida* – como parte de homenagem a Nelson Rodrigues, nos 20 anos de sua morte.	Em como o grupo lida com outro Nelson Rodrigues. O Círculo dos Comediantes montou anteriormente *Perdoa-me por me Traíres*, com grande sucesso.	O Espaço Cenográfico, mantido por J. C. Serroni ao lado do Teatro Eugênio Kusnet. É um centro de estudos e documentação sobre a cenografia brasileira, que tem em sua breve história importantes prêmios internacionais.
Crioula. Texto e direção de Stella Miranda. Com **Zezé Polessa** (*foto*), Elisa Lucinda, Tuca Andrada, Ludoval Campos e outros. Patrocínio: Centro Cultural Banco do Brasil.	Musical sobre a vida de Elza Soares, uma das melhores cantoras brasileiras de todos os tempos. O tema monta um espetáculo onde a artista, às vésperas dos 70 anos, é pretexto para se falar da malícia e espírito combativo das mulheres brasileiras das camadas populares. Zezé Polessa e a atriz e poetisa Elisa Lucinda se revezam no papel das muitas Elzas propostas.	Teatro II do Centro Cultural Banco do Brasil/CCBB (av. Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/216-0237).	Até 26/3. De 4ª a dom, às 19h. R$ 10.	Elza Soares teve uma vida com lances dramáticos – puro romance – e é uma cantora magnífica.	Nos três telões do cenário, nos quais cenas complementares ao enredo são projetadas. Ajudam a dar agilidade à ação.	A biografia de Elza Soares, *Cantando para não Enlouquecer*, de José Louzeiro. E todos os discos dela, sobretudo os primeiros, como *Mulata Assanhada* (1961). Maravilhoso.
Altar do Incenso, de Wilson Sayão. Direção de Moacir Chaves. Com **Marília Pêra** e **Gracindo Júnior** (*foto*).	Um casal do bairro Todos os Santos, Zona Norte do Rio, vive atormentado pela ameaça de um ladrão. Enquanto comentam esse perigo, revelam seus medos comuns, desejos simples e outras atitudes que retratam o universo suburbano.	Teatro do Leblon, Sala Marília Pêra (r. Conde Bernadote, 26, Leblon, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/294-0347).	Até 27/2. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. 5ª, R$ 20; 6ª e dom., R$ 25; sáb., R$ 30.	Marília Pêra e Gracindo Júnior fazem um dueto de representação com a difícil missão de conferir interesse a gente desinteressante. Mérito deles e do autor.	Em como o texto representa uma tentativa de captar não só a banalidade de uma classe média empobrecida como também a sua crescente e ressentida preocupação com a segurança.	Na calçada do teatro, funciona a Academia da Cachaça. Muitas marcas e combinações com frutas da época.
Noel, o Feitiço da Vila. Texto e direção de Andreia Fernandes. Direção musical de Luis Felipe de Lima. Coreografias de Tânia Nardini. Cenários de Lídia Kosovsky e figurinos de Kalma Murtinho. Com **Marcelo Serrado** (*foto, com violão*), entre outros.	Musical sobre a vida do compositor carioca Noel Rosa. É a história de uma época muito rica da música brasileira.	Hotel Hilton (av. Ipiranga, 165, Centro, São Paulo, SP, tel. 0++/11/259-6508).	Do dia 21 a 27/2. 6ª e sáb., às 21h (R$ 25); dom., às 18h (R$ 20).	Noel é uma personalidade irresistível. Talvez seja o compositor brasileiro mais amado. Merece.	Na sofisticação poética desse artista do qual poucos – como Cartola e Chico Buarque – chegam perto.	Discos antigos com os primeiros e excelentes intérpretes de Noel: Araci de Almeida, Marília Barbosa e João Petra.
Decadência, de Steven Berkoff. Direção de Vitor Garcia Peralta. Com **Guilherme Leme** e **Beth Goulart** (*foto*). Patrocínio: Rioarte.	Comédia de humor pesado bem ao estilo do ator e dramaturgo inglês de Steven Berkoff. Mímicas, técnicas de dança clássica e piadas são utilizadas para contar os encontros e desencontros de dois amantes e o detetive contratado para espioná-los.	Teatro Glória (r. do Russel, 632, Glória, Rio de janeiro, RJ, tel. 0++/21/555-6272).	Até 27/2. De 5ª a sáb., às 21h30; dom., às 20h. 5ª, R$ 15; 6ª, sáb. e dom., R$ 20.	Berkoff, que acredita no teatro como provocação constante, gosta de retratar a mesquinharia da pequena burguesia inglesa. Sexo, frustrações, vinganças e racismo dão a tônica do espetáculo.	Na movimentação e na coreografia dos atores. Um estilo de representação que confere à montagem o rótulo de teatro físico.	O Teatro Glória ganhou um bar, Grão do Café, que serve sanduíches de frios, quiches e doces.

(*) *Com Redação*

FOTOS EDUARDO SIMÕES / DIVULGAÇÃO / LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO / MARCO RODRIGUES/DIVULGAÇÃO / OSWALDO FORTE/DIVULGAÇÃO / MILTON SILVA/DIVULGAÇÃO / THIAGO MORENO/DIVULGAÇÃO / EDER CHIODETO/DIVULGAÇÃO / ZECA FONSECA/DIVULGAÇÃO / JULIO MENEZES/DIVULGAÇÃO

Goya, o filme

O espanhol Bigas Luna fala sobre *Volavérunt*, seu novo filme, em que pretende instituir a "versão espanhola" do século 18 por meio da obra e da biografia de Francisco Goya

Por Beto Rodrigues, de Jerez de la Frontera, Espanha

Referências pictóricas não são novidade nas produções do cineasta espanhol Bigas Luna (*As Idades de Lulu*, *Ovos de Ouro*, *A Teta e a Lua*). Mas é em *Volavérunt*, seu novo filme, que elas aparecem mais marcantemente. A trama, adaptação de uma obra homônima do escritor Antonio Larreta, centra-se na trajetória do seu conterrâneo Francisco Goya, autor de uma das maiores obras da história da pintura, e recupera os anos mais produtivos da longa trajetória do artista – diferentemente do recente *Goya*, de Carlos Saura, que conta a sua decadência (*ver agenda do mês*).

Volavérunt se passa na transição do século 18 para o século 19, quando Goya sofreu intensamente por sua paixão não correspondida pela duquesa de Alba, o que resultou em obras enigmáticas e polêmicas, como *La Maja Desnuda*, hoje exposta no Museu do Prado, em Madri. No filme, o pintor é vivido pelo cubano Jorge Perugorría, e a duquesa, por Aitana Sánchez-Gijón. Penélope Cruz interpreta Pepita Tudó, que oficialmente foi quem apareceu nua na *Maja*. Há uma versão que dá conta de que a musa teria sido a duquesa.

Bigas Luna (pág. oposta) e o novo filme (acima): os anos de esplendor de um artista

FOTOS ALESSANDRO F. DOBICI / CAMERA PRESS

Ainda sem data prevista para lançamento no Brasil, *Volavérunt* é o filme mais bem-acabado e caro do diretor. Cerca de R$ 20 milhões foram gastos para a recriação de ambientes de época, festas e interiores de palácios. Mais de 500 figurantes participaram das filmagens, na região da Andaluzia e em Madri. Esse 14º longa-metragem revela um novo Bigas Luna, mais maduro artística e tecnicamente, diferente daquele integrante da geração que emergiu com a redemocratização da Espanha, no final dos anos 70, movimento que se tornou conhecido como Movida Madrileña (*ver texto adiante*). Hoje, aos 53 anos, Luna filia-se a uma linhagem metade européia – comedida e fleumática –, metade latina – passional e violenta. Nele se vêem, ao mesmo tempo, as imagens de um homem simples e refinado, um intelectual exigente e hedonista confesso, contradições que aparecem em boa parte de seus insólitos personagens – atualmente bem mais elaborados do que os "arquétipos" que marcaram sua obra anterior. "Tenho duas personalidades muito marcadas: o Bigas e o Luna", diz o diretor nesta entrevista concedida durante as filmagens de *Volavérunt*, nas Bodegas Sandeman, de Jerez de la Frontera, na Andaluzia. "Muitos de meus filmes foram criados por uma ou por outra ou, mesmo, por uma mistura das duas. Como Bigas, conto histórias muito complexas, negras, comprometidas. Como Luna, em contrapartida, sou mais humano, carnal, terrestre."

Nesta página, de cima para baixo, Bigas Luna (entre Aitana Sánchez-Gijón e Jordi Mollá, sentados) e a tela *La Maja Desnuda*, de Goya, uma presença forte no enredo de *Volavérunt* e uma referência do erotismo na pintura. "O erotismo é um privilégio do ser humano, que, graças à sua inteligência e à sua imaginação, pode desfrutá-lo. Os animais nada sabem disso", diz Bigas Luna, que também usou o tema em filmes como *As Idades de Lulu* (1991). "Um olhar é mais importante que qualquer outra coisa"

Essa síntese está presente em *Volavérunt*. Segundo Luna, a ambição da narrativa não é modesta: "Temos dois filmes que retratam muito bem o século 18 e alguns de seus dilemas: *Barry Lyndon*, de Stanley Kubrick, que é o século 18 à inglesa, e *Ligações Perigosas*, de Stephen Frears, que é a versão francesa. Com *Volavérunt*, eu gostaria que o século 18 fosse retratado à espanhola".

BRAVO!: Como surgiu a versão de Goya que aparece no filme?

Bigas Luna: Já foram feitas e ditas muitas coisas sobre Goya. Existe até mesmo um filme americano chamado *The Naked Maja*, com Ava Gardner no papel de Maja Desnuda. Eu me dediquei sobretudo a estudar os muitos livros que escreveram sobre Goya. Entre os autores que mais me tocaram está Gómez de la Serna, que esboça algumas teorias sobre a personalidade do pintor e sobre o que significava para ele ser um aragonês (*nascido na região de Aragão, Espanha*). Minha mulher é aragonesa, o que me permite conhecer bastante o caráter dos aragoneses, que são muito fechados e um pouco secos. E eu creio que Goya era assim. Existem teorias de que Goya era uma pessoa que ia a muitas festas. E Gómez de la Serna as questiona perguntando como seria possível a um homem que acordava às 6 da manhã – e trabalhava, às vezes, até às 11 da noite – ser um freqüentador da noite. Não, ele não tinha tempo para nada. Ele trabalhou muito, isso sim. Outra coisa interessante sobre Goya é que, não sei se consciente ou inconscientemente, cada auto-retrato seu reflete uma etapa de sua trajetória pictórica. Por exemplo, na época em que queria triunfar, ele se pinta muito arrumado, com a paleta na mão, etc. Em outras épocas, em que está mais decadente, ele se pinta como alguém doente, com o semblante um pouco descomposto. Goya era esse homem cuja obra refletia o momento pessoal.

Em sua filmografia, é forte a presença de histórias carnais. Em seu filme anterior, *A Camareira do Titanic* (1998), e em *Volavérunt*, porém, reaparece um tratamento mais conceitual, em que o lirismo aflora e se sobrepõe a uma linguagem realista.

Sim, eu tenho duas personalidades muito marcadas: o Bigas e o Luna. Muitos de meus filmes foram criados por uma ou por outra ou, mesmo, por uma mistura das duas. Como Bigas, conto histórias muito complexas, negras, comprometidas. Como Luna, em contrapartida, sou mais humano, carnal, terrestre. A contradição é algo muito presente em todas as minhas histórias e na personalidade de meus personagens. Em meus desenhos sempre aparecem personagens em luta constante – entre o espírito e a razão. A possível união dos dois é o equilíbrio. Ou seja, o momento em que Dr. Jekyll toca o seu peito de Mr. Hide e se olha surpreendido e feliz no espelho.

Na sua obra também há fases distintas.

Sim. No início, eu fazia um cinema muito negro. Assim foi com os filmes *Bilbao* (1978), *Caniche* (1983) e *Os Olhos da Cidade São Meus* (1987). Eram filmes de cores muito negras, pouco passionais, pouco humanas, com histórias muito intelectuais e pesadas. Logo, entrei em uma etapa mais vermelha, com *Jamón, Jamón* (1991), *Ovos de Ouro* (1993) e *A Teta e a Lua* (1994).

Em quase todos os seus filmes, são os personagens femininos que produzem os momentos de virada na história. Por quê?

O sexo feminino tem a forma de uma folha e é o símbolo da vida. Todos nós saímos de dentro de uma mulher, e nossa primeira percepção da realidade se dá por meio da forma ogival de seu sexo. Vivemos toda nossa vida buscando signos que nos levem a nossas origens. E, ao morrermos, fechando os olhos – a última forma ogival –, recriamos esse mesmo símbolo sobre nosso rosto. Meu olhar está sempre dirigido às mulheres; minha alma, porém, é masculina. O que tento transmitir a meus personagens é essa contradição entre meu olhar e meu sentimento, minha alma. Ainda que, atualmente, os personagens masculinos me interessem muito mais do que em épocas anteriores. Meus filmes mais recentes contam histórias de homens. Mas homens que buscam

À direita, Jordi Mollá; abaixo, a "muito ibérica" Penélope Cruz. Um dos temas de *Volavérunt* é a religião. "A idéia de Deus é sim ou não, porém é impossível dizer sim ou não. Eu pertenço àquele clube dos que desejam profundamente a existência de Deus", diz Bigas Luna. "A presença da religião foi sempre muito forte em nossa cultura, o que no filme está tratado com o maior realismo possível, porque isso era vivido com muita intensidade por todo o povo na época"

a mulher desejada por todos os meios, inclusive em sua própria imaginação.

Em seus filmes, talvez em decorrência de sua ligação com as artes plásticas, sempre apareceram referências pictóricas. Parece que a obra de Goya é uma antiga obsessão sua. Já em *Caniche*, um de seus primeiros, aparece a duquesa de Alba vestida de branco, e muitos enquadramentos desse filme foram tomados emprestados diretamente dos *Caprichos* de Goya (*série de gravuras do artista*). Por que essa preferência?

Tenho um grande fascínio e paixão pela pintura. Gosto muito de pintar. Sempre disse que Goya é o número um. Ele, Duchamp, Warhol e Beuys são pintores que marcam época por sua filosofia, por sua atitude e por sua forma de pintar.

Uma referência visual forte de *Volavérunt* é a pintura *La Maja Desnuda*, também de Goya...

Esse é um quadro capital na história da pintura. É um quadro muito criticado, mas eu o defendo. Trata-se de uma obra atrevida. Alguém criticava o quadro dizendo que "nele se vê que Goya estava excitado", como se isto fosse uma vulgaridade. Creio que isso é o importante: é o primeiro nu explícito com o púbis exposto, que prima pelo erotismo.

Nesta página, Aitana Sánchez-Gijón sozinha e com o cubano Jorge Perugorría, que faz o papel de Goya. "Uma das coisas que me fascinaram foram seus olhos", diz Bigas Luna sobre Perugorría. "Ele é uma dessas pessoas em quem o olhar tem uma força fora do comum. Por todos os estudos que fiz sobre Goya e sobre como pôr esse personagem em cena, uma das coisas fundamentais em sua personalidade era sua maneira de olhar. *Volavérunt* é uma história que se conta por meio dos olhares. Mas há também uma grande semelhança física entre o ator e o pintor." Na página oposta, outra cena do filme

É notória a sua capacidade de descobrir jovens e promissores talentos, a exemplo dos já consagrados Penélope Cruz e Javier Bardem. Por que escolheu para seu novo filme atores e atrizes tarimbados, até mesmo com passagem por Hollywood, como é o caso de Aitana Sánchez-Gijón, para viver os papéis protagonistas?

Escolhi Aitana, sobretudo, porque é uma grande atriz. Existe, porém, um caso bastante divertido que nos aproximou e que eu conto sempre. Quando a conheci, e isso foi no Festival de Cinema de San Sebastián (*Espanha*), há alguns anos, estávamos entre várias pessoas no lobby do Hotel Maria Cristina. De repente, não sei bem por quê, ela descalçou um sapato, e fiquei imediatamente apaixonado pelo pé de Aitana (*risos*). Isso despertou em mim a vontade de filmá-la. Logo em seguida, fizemos *A Camareira do Titanic*. E, quando rodamos esse filme na Itália, eu dizia para a equipe que, acima de tudo, o pé dela não fosse visto, pois eu prepararia outro filme para mostrá-lo inteiramente. Dessa brincadeira nasceu uma idéia bastante séria. Quando comecei a trabalhar com Cuca Canals no roteiro de *Volavérunt*, escrevemos que Goya se fixava no pé da duquesa de Alba, e essa é uma das cenas que aparecem no filme. Acontece que, durante a pesquisa histórica para embasar o roteiro, descobrimos que, no ano de 1945, a família de Alba mandou exumar os despojos da duquesa para demonstrar que ela não havia sido envenenada – uma das versões mais fortes sobre sua morte que passou à história –, mas sim que morrera de uma febre que assolava Sevilha na época. Acontece que encontraram seu cadáver com os dois pés cortados. Segundo o documento dos médicos, um dos pés estava desaparecido – e o que é certo é que não está comigo (*risos*) –, e o outro, pobrezinha, estava sobre o seu peito. É tudo parte de um mistério que ninguém sabe explicar. É um pouco por culpa de toda essa história do pé, à parte o talento dela, que aí está Aitana como a duquesa de Alba no filme.

A personagem de Penélope Cruz é fundamental na trama. Por que você a escolheu?

Penélope faz o papel da Maja, isto é, de Pepita Tudó, a amante de Godoy que posa para Goya durante a pintura do quadro *La Maja Desnuda*. Penélope foi escolhida justamente por isso. Trabalhei com ela em *Jamón, Jamón*, sua estréia no cinema, em que ela fez o papel de Silvia, "*la niña jamona*", que remete diretamente a *La Maja Desnuda*. Para mim, ela encarna esse conceito de ibérico, algo muito espanhol, que reaparece vivamente no personagem de Pepita Tudó, capaz de inspirar a genialidade de Goya.

Seu filme chega a estabelecer uma tese, que revisa um assunto histórico muito caro aos espanhóis.

No filme, tratamos desses importantes episódios, que fazem parte de nossa história e que encerram dois grandes mistérios. Um é "quem matou a duquesa de Alba?", indagação que permanece até hoje sem uma versão claramente aceita – e que, no filme, é tratada com base em uma teoria sobre a qual estou particularmente convencido. O outro é explicar, afinal, quem serviu de modelo quando Goya pintou o quadro. São duas coisas muito populares em nossa história, esse quadro e a duquesa de Alba. Como conseqüência, todos os fatos obscuros que cercaram sua morte despertam interesse. Essa mulher é, como bem observou a produtora Mate Cantero, uma espécie de mescla entre uma Lady Di e Teresa de Calcutá. Uma mulher fascinante, que ajudava muito os pobres e, ao mesmo tempo, tinha uma grande vida social, namorava muitos homens. Há pessoas que dizem que a duquesa era uma mulher promíscua, mas eu creio que não era. Na verdade, era uma mulher que não encontrou o homem de sua vida. Talvez esse homem tenha sido Goya, mas ela provavelmente não se deu conta disso, pelo menos até os seus últimos instantes de vida.

Em sua obra recente, é visível que não há mais, como antes, os chamados personagens simbólicos, arquetípicos.

Antes, eu construía personagens que funcionavam como símbolos. Em *Jamón, Jamón*, por exemplo, havia o menino, o macho, a mãe prostituta... Agora é diferente. Meus personagens se tornaram mais complexos e vão evoluindo durante a história. Isto me diverte muito mais. É claro que tenho uma idade em que posso conhecer melhor a humanidade do que conhecia alguns anos atrás. ■

Espanhas Próprias

Da mesma geração, Bigas Luna e Almodóvar têm sutilezas diferentes. Por Fernando Monteiro

Os espanhóis estão *se vendo* no cinema. Cumprida a transição da ditadura para uma monarquia quase tranqüila (não fosse a chaga aberta do ETA), o processo teria de dar origem a uma atmosfera cultural em que tudo é mostrado e se expõe, abrindo-se a mente e o coração francos como o Caudilho jamais imaginou que se faria, na Espanha pós-franquista. De olhos abertos, o cinema mostra todas as cores da humanidade típica de Almodóvar (que já entrou até em música de Adriana Calcanhoto), mas o sucesso de "Paco" fez cair a sombra da mídia míope – que só enxerga *una cosa* de cada vez – sobre outros talentos, como Bigas Luna.

Ouvi falar de Luna no Porto, em 1983, quando apresentou *Caniche* no Fantasporto e arrebatou o prêmio de "melhor realizador" nesse festival com nome de refrigerante. Creio que o "Fantas" foi o primeiro prêmio de Bigas, e tantos plurais só voltaram à minha memória quando vi o seu ótimo *Renacer*, com Dennis Hopper fazendo um milagreiro numa atmosfera muito próxima deste "fim de milênio". *Renacer* é de 1978, e há no filme a boa atmosfera apocalíptica que o então jovem diretor conseguiu imprimir, sem quaisquer dos efeitos especiais de porcarias bilionárias como *Fim dos Dias*.

Eu fico com Bigas, mesmo que ele transite, aqui e ali, do bom para o mau gosto com despreocupação típica: filmes como *As Idades de Lulu* oscilam assim, da abertura – que é uma das melhores seqüências de erotismo pedófilo do cinema – ao curto e grosso tratamento de mais adiante, em obras como *Ovos de Ouro* e *Jamón, Jamón*. Bigas parece que está mais "fino" no recente *A Camareira do Titanic* (1998) e acaba de buscar na vida galante de Goya o tema de *Volavérunt*.

Dos seus filmes, *Renacer* permanece o melhor para mim – embora contenha pouco daquelas qualidades meio "rabelaisianas" desenvolvidas no seu cinema posterior, atraído para um certo *costumbrismo* (urbano), eu diria, quase na mesma proporção em que Almodóvar se contém, mais e mais, como na lição de *Carne Trêmula*: o melhor cinema é o que se oculta. Bigas tem menos preocupação com a falta de sutileza da câmera, que não é o único instrumento nas suas mãos de artista (como prefere ser chamado); em setembro passado, inaugurou exposição em Barcelona, e um amigo que por acaso visitou a mostra do cineasta na Galeria Metropolitana ficou impressionado com o mural de 600 caras desenhadas e pintadas por Bigas sobre papel de cartas recebidas nos últimos anos. O meu amigo (que é pintor) garantiu que a veia artística do diretor parece ainda mais convincente do que a de Peter Greenaway... Anotei tal comentário porque são ambos cineastas interessantes e interessados pela pintura – além de que vejo, no cinema "desmesurado" do espanhol, alguma afinidade justamente com Greenaway, mudando-se o tempero de molho de carneiro pelo de *paella a la Luna*, é claro. Mas é só uma afinidade, porque, como diz Camilo José Cela, "só a Espanha se parece com ela própria".

Estréiam *Hans Staden* e *Gêmeas*, que apostam no apurado domínio técnico e foram destaque no Festival de Brasília, o mais abrangente panorama do cinema nacional

Por Michel Laub, em Brasília

Português sem legendas

Ariana Messias (nas fotos à esq., com Carlos Evelyn e com Carol Li) em *Hans Staden*: aventura competente

FOTOS DIVULGAÇÃO

O nome Brasília quase sempre lembra frustração. Governo depois de governo, a capital falhou em sua suposta missão histórica de instituir tolerância, integração, justiça, desenvolvimento, saúde, paz, o leite e o mel que jorrariam de suas fontes concretadas, o maná que cairia de seu firmamento brilhante. Mas se diz "quase sempre" porque ainda é possível garimpar por ali, além do butim das negociatas, uma ou outra boa notícia. Na produção audiovisual, por exemplo, é possível encontrá-las, e não só por causa dos gabinetes onde as leis de incentivo são concebidas: também porque, com a internacionalização do Festival de Gramado (RS), o outro acontecimento de vulto na área, a cidade tornou-se palco do mais diversificado, abrangente e relevante festival exclusivamente dedicado ao cinema do país.

Dos filmes exibidos na edição do ano passado, a 32ª, que aconteceu em novembro, estréiam em circuito comercial neste mês *Hans Staden*, do paulista de Guaratinguetá Luiz Alberto Pereira (*Jânio a 24 Quadros*, *O Efeito Ilha*), e *Gêmeas*, primeiro longa do carioca Andrucha Waddington. São propostas diferentes, que têm pelo menos um ponto em comum: o virtuoso e admirável tratamento técnico. Não é uma característica isolada: no cinema brasileiro, confirmou-se de vez no Festival de Brasília, não se vêem mais as saudosas mangueiras fazendo chuva, os inegáveis jardins imitando florestas, o resistente ketchup em cenas de sangue. Quando se acusam os filmes de ser caros demais, convém não esquecer que, exageros e esporádica picaretagem na utilização dos recursos oficiais à parte, o mínimo de qualidade técnica custa um dinheiro bastante razoável. Hoje, ao menos, pode-se entender o que os atores dizem, há compasso entre sonoplastia e o que se vê na tela, não há cortes abruptos de cena ou falhas de iluminação em determinadas seqüências. Superou-se uma etapa difícil: resta a árdua discussão sobre enredos, interpretações, escolhas visuais.

Hans Staden, que custou R$ 1,6 milhão, justifica cada centavo gasto na elaboração de cenários, na grandiosidade de certas tomadas, na pesquisa histórica e no figurino escolhido para ilustrar a saga do alemão que, no meio do século 16, é capturado por índios tupinambás no litoral paulista. Staden, interpretado (bem) pelo paulista Carlos Evelyn, espera durante vários meses pelo ritual de antropofagia prometido por seus algozes, que o porá no centro das atenções e estômagos da tribo. "O filme é bastante fiel à história", diz o diretor, que consumiu três anos entre a leitura do relato *Duas Viagens ao Brasil*, de Staden, no qual o roteiro se baseia, e a conclusão do projeto. Para imprimir o máximo de realismo à trama, os índios falam tupi antigo, idioma dos tupinambás na época. "Ficaria totalmente falso se fosse de outro jeito", diz Pereira. Carlos Evelyn tem falas em alemão, francês e português.

Já *Gêmeas*, baseado num dos textos de *A Vida como Ela É*, de Nelson Rodrigues, conta a história de duas irmãs (Fernanda Torres em

Abaixo, Fernanda Torres, escolhida como Melhor Atriz em Brasília, em sua soberba participação em *Gêmeas*, de Andrucha Waddington (seu marido na vida real). *Hans Staden* ficou com o prêmio pela "excelência na realização". Os R$ 50 mil a título de Melhor Filme foram para o ótimo documentário *Santo Forte*, de Eduardo Coutinho

duplo papel) que se divertem confundindo namorados e família por sua semelhança. Ao se apaixonarem pelo mesmo sujeito (Evandro Mesquita), cumprem os rituais rumo a uma tragédia orgulhosamente rodriguiana. O grande trunfo do filme, orçado em R$ 950 mil, é a atuação soberba de Fernanda Torres, que levou o prêmio de Melhor Atriz em Brasília. O defeito fundamental – o mesmo de *Traição*, primeiro longa da produtora carioca Conspiração Filmes, da qual o diretor Andrucha Waddington, 29 anos, faz parte – não diz respeito à narrativa em si, que até é bem costurada, mas a uma escolha.

"Dei ao filme o melhor tratamento possível, e isso é confundido com publicidade", diz Waddington, talvez com alguma razão. Na verdade, difícil é definir o que seja o tal "tratamento publicitário". Seria o que utiliza uma estética limpa, sem a imperfeição bem-vinda – aquela que espanta a assepsia e a frieza –, além de um encadeamento de seqüências ligeiro, "ágil", que não dá espaço para a contemplação pura e a reflexão. De fato, isso é característico de *Gêmeas*. Mas não se pode dizer que seja um problema em si. Problema é enquadrar nessa escolha um autor cujo texto tem todas as características, menos a contenção de forma e conteúdo, que tão bem se adaptaria à ligeireza. Nelson é hiperbólico, derramado, independentemente de sua ideologia ou do seu posicionamento artístico e moral, e os filmes da Conspiração – *Traição*, no ano passado, e *Gêmeas*, agora – restringem-no a um formato excessivamente amarrado, correto, que direciona todas as interpretações para um só caminho. A luz escura, na maioria das cenas – a mesma luz do episódio *Diabólica*, de *Traição*, por exemplo –, passa a impressão de pecado, de sufocamento, que é típica de Nelson, mas não é tudo em Nelson. Nos filmes da Conspiração, por exemplo, faltam o suburbanismo, a classe média profunda e o humor absurdo dela decorrente, tão caros ao autor de *Vestido de Noiva*. Fica apenas o Nelson mastigado, enlatado, como uma espécie de justificativa convencional: um autor digno de respeito, capaz de impor erudição a qualquer filme, peça ou texto. Andrucha, homem de publicidade, demonstra um indiscutível controle de direção – é um dos grandes potenciais surgidos na nova geração de cineastas brasileiros –, mas poderia ter ousado mais.

Talvez se possa dizer o mesmo de Luiz Alberto Pereira. Nesse caso, porém, trata-se de um elogio. A fidelidade à trajetória verdadeira do alemão Hans Staden que emprestou ao seu filme é um diferencial: na trama, não há mistura de tempo, de espaço, de idéias. Ninguém cita Mário de Andrade ou Caetano Veloso, o que já é um bom começo em se tratando de antropofagia. Pereira fez o que pouco se faz no Brasil: recuperar um episódio histórico dos mais interessantes e trazer ao cinema um pouco de aventura, um pouco da magia que, não se sabe bem por que razão, tanto é desprezada por diretores avessos a histórias com início, meio e fim. Em Hollywood, isso é o sal da terra. Por aqui, está longe de sê-lo.

Na discussão sobre o futuro do cinema brasileiro, bastante presente em Brasília, também convém lembrar que, para dar retorno financeiro que possibilite o surgimento de uma ou duas obras verdadeiramente significativas por década, uma cinematografia tem de chegar ao gosto médio. *Hans Staden* é o típico produto capaz de fazê-lo com certa qualidade.

O filme em si é agradável, quase sempre interessante, com alguns momentos enfadonhos (poderia criar um pouco mais de expectativa quanto ao destino do protagonista). Sai de certas armadilhas conscientemente ou por acaso. Uma delas é o didatismo dos diálogos, a maior praga dos filmes de época. Ela aparece em *Hans Staden*, mas fica disfarçada atrás da fonética do tupi. Falas que explicam costumes e rituais – sempre uma chateação – parecem menos artificiais quando não estão em português (esta crítica não vale para quem fala tupi...). Não se podem criticar os atores pela entonação, por exemplo, pois a relação da língua com a sua própria melodia é diversa da que caracteriza o português, segundo ensinou a Pereira o professor Eduardo Navarro, responsável (com Helder Ferreira) pela tradução de parte das falas do roteiro para o idioma indígena. De qualquer jeito, escapou-se do "mim mostrar para você minha tribo" e, grande mérito, da folclorização sociológica e do populismo que costuma acompanhar filmes sobre índios. Entre os longas que foram exibidos na mostra competitiva em Brasília, *Hans Staden* está muito longe de fazer feio. Considerando que o festival, como já se disse, é o panorama mais completo do cinema brasileiro de hoje, pode-se afirmar que Luiz Alberto Pereira é uma das citadas boas notícias possíveis entre a pasmaceira do cerrado. ▮

Onde e Quando

Hans Staden, de Luiz Alberto Pereira. Com Carlos Evelyn, Ariana Messias, Carol Li e Sergio Mamberti. Patrocínio: Secretaria Municipal de Cultura (SP), HBO, Prefeitura de São Paulo, Governo do Estado de São Paulo. *Gêmeas*, de Andrucha Waddington. Com Fernanda Torres, Fernanda Montenegro, Francisco Cuoco, Evandro Mesquita. Co-produção Conspiração Filmes, Globosat e Casablanca. Patrocínio: Credicard, Shell, Brahma

FOTO DIVULGAÇÃO

Golias Entra em Campo

Em plena temporada de caça aos prêmios, os grandes estúdios lutam corpo a corpo para neutralizar o emergente poder dos pequenos

No momento em que este texto for publicado, a indústria cinematográfica norte-americana estará sucumbindo, sem defesas, à anual e implacável Febre de Prêmios. E, se você acha que é um pouco cedo para isso – afinal, o Oscar, o mais importante e mais cobiçado de todos os bibelôs de gosto duvidoso que são distribuídos no primeiro trimestre, só será anunciado no final de março –, considere a manchete do suplemento cultural do jornal *Los Angeles Times* no dia 4 de outubro de 1999: "Não é muito cedo para estarmos falando dele?". "Ele" era exatamente o Oscar. E não era muito cedo.

Na verdade – como o próprio *Times* relatava no artigo que seguia a manchete, e como eu mesma podia facilmente atestar pelo volume, tom e conteúdo dos telefonemas, faxes e e-mails que vinha recebendo naquela época –, a Febre estava se armando desde, pelo menos, meados de agosto. Nesse mês, por exemplo, os principais distribuidores de filmes "especializados" (isto é, considerados "de arte"), como Miramax, Sony Classics e Fine Line, já estavam selecionando os títulos nos quais iriam concentrar suas campanhas (entre estes, respectivamente: *The Talented Mr. Ripley*, de Anthony Minghella; *Tudo sobre Minha Mãe*, de Pedro Almodóvar; e *Magnolia*, de Paul Thomas Anderson – *ver agenda do mês*). Pouco tempo depois, os estúdios entraram no circuito: escaldados pela implosão, no ano passado, de favoritos que desapareceram na hora das indicações (*O Show de Truman* e *Gattaca*), a Paramount e a Sony passaram setembro cortejando as melhores cabeças da competição. A Paramount repescou o veterano Bruce Feldman das ruínas da Gramercy – uma independente com bom trânsito em prêmios, mas que fechou as portas no início de 1999, justamente quando seu filme mais bem-sucedido, *Elizabeth*, arrebatava indicações –, enquanto a Sony ficou com os dois outros estrategistas da campanha de *Elizabeth*: Michael Battaglia e Judi Schwam.

Finalmente, em outubro, a DreamWorks começou a planejar o que alguém próximo me descreveu como "uma verdadeira estratégia de guerra", centrada, quase que exclusivamente, em um filme, seu grande trunfo para a campanha-2000: *Beleza Americana*, de Sam Mendes. Ao *Los Angeles Times* a cabeça de marketing e divulgação da DreamWorks, Terry Press (conhecida na cidade por seu estilo agressivo), admitiu: "Sim, vou gastar mais dinheiro. Sim, vou colocar mais anúncios. Sim, vou fazer mais cópias em vídeo. Sim, vou organizar mais sessões. Sim, vou contratar mais pessoas. Sim, vou falar muito mais ao telefone".

A razão é simples: nessa mesma época, um ano antes, a DreamWorks tinha o franco favorito para o Oscar 99, *O Resgate do Soldado Ryan*. Imaginar que o filme de Steven Spielberg não ganharia uma grande quantidade de estatuetas era quase crime contra a fé, punível com eterna danação. E, no entanto, como todos que conhecem o significado da exclamação "Roberto!" sabem, o soldado caiu ao chão, vitimado por um ataque de pequenos filmes astutamente divulgados, liderados por *Shakespeare Apaixonado* e *A Vida É Bela*.

Tudo sobre Minha Mãe: um dos escolhidos para integrar o pelotão dos independentes capazes de, com recursos paralelos de divulgação, estragar a festa das superproduções preparadas para arrebatar uma grande quantidade de Oscars e distinções menos votadas. Filmes como o de Pedro Almodóvar têm nos prêmios a chance de compensar as suas desvantagens naturais quando se pensa no mercado norte-americano: pouca ou nenhuma estrela, temas fora do *mainstream* e diálogos em línguas que não o inglês

FOTO TERESA ISASI/DIVULGAÇÃO

A culpa, portanto, é, mais uma vez, da infatigável e insubmergível Miramax, o primeiro distribuidor a compreender plenamente a verdadeira natureza e vocação dos prêmios: a única alavanca de marketing possível para filmes com pequenos orçamentos, temas fora do *mainstream*, pouca ou nenhuma estrela ou diálogos em uma língua que não o inglês. Agora os estúdios perceberam que nada é ganho sem que alguém perca algo: para cada "pequeno" filme ungido com indicações, um "grande" filme tem de sair das telas. E, desta vez, trata-se de combate corpo a corpo. ▮

A vida como ficção

Livro registra as memórias e a trajetória de Marcello Mastroianni

De uma personagem a outra, numa sucessão de enredos fictícios, o italiano Marcello Mastroianni (1924-1996) dizia viver entre parênteses, como se a todo momento a verdadeira existência esperasse por ele em algum outro lugar: "Enquanto lá fora as pessoas se massacram, jogam bombas, estupram, nós aqui dentro desta muralha continuamos a contar histórias, às vezes sentimentais, às vezes trágicas, mas sempre histórias inventadas. Imagine que sensação de segurança! É como estar dentro de um ovo". Do longo depoimento concedido pelo ator a sua mulher, a cineasta Anna Maria Tatò, resultaram um documentário e um livro, que chega ao Brasil com tradução de Therezinha Monteiro Deustsch. *Eu me Lembro, sim, Eu me Lembro* (DBA, 192 págs., com imagens, R$ 25) é um fiel registro das memórias de Mastroianni, colhidas durante os intervalos das filmagens de *Viagem ao Princípio do Mundo*, dirigido pelo português Manoel de Oliveira, em setembro de 1996, no norte de Portugal: "Que turista escolheria vir para o meio destas maravilhosas montanhas? O cinema nos leva para lugares a que nenhuma agência de turismo jamais aconselharia ir". Entre episódios que descrevem as parcerias antológicas com Fellini, De Sica, Visconti e Sophia Loren, estão recordações da família, dos amigos e da atuação em frente das câmeras. Na trajetória de mais de 50 anos houve cerca de 170 filmes – entre esses, clássicos como *A Doce Vida* (1960), de Federico Fellini, e *Casanova 70*, de Mario Monicelli. *Eu me Lembro...* refaz grande parte da trajetória do ator, iniciada com uma figuração em *Marionetes*, de Carmine Gallone, em 1939. Mastroianni morreu três meses depois de encerradas as gravações do testemunho, aos 72 anos: "As lembranças são uma espécie de ponto de chegada. Talvez sejam também a única coisa realmente nossa", disse ele. – GISELE KATO

Mastroianni em imagens do livro (acima, com Sophia Loren): ponto de chegada

O mar que une

Mostra no Rio aproxima Brasil e Portugal por meio do cinema

A mostra *Portugal–Brasil: Travessia de Cinema*, que acontece de 20 deste mês a 3 do mês que vem no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), no Rio, é um panorama sobre a identidade e a relação cultural entre os dois países. Serão exibidos filmes que tratam, mesmo que lateralmente, desse tema: *Terra Estrangeira* (Walter Salles), *Carlota Joaquina* (Carla Camurati) e *Amor & Cia.* (Helvécio Ratton), entre outros. "A reflexão sobre o outro lado é indireta", diz o crítico de cinema e curador da mostra do lado brasileiro, Carlos Alberto de Mattos. "Vem, por exemplo, por meio de filmes que falam da relação de Portugal com a África. Acabamos descobrindo que o Brasil, praticamente, inexiste para o cinema português." Do que vem "d'além-mar", um dos destaques é *As Armas e o Povo*, de 1974, com a participação de Glauber Rocha; outro é *Tráfico*, de João Botelho. – DENISE LOPES

Marieta Severo em *Carlota Joaquina*: em cartaz

Sociologia na TV

Nelson Pereira dos Santos filma *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre

Casa-Grande & Senzala, de Gilberto Freyre, publicado em 1933, vai ganhar sua primeira versão audiovisual. Nelson Pereira dos Santos está rodando uma minissérie, em quatro episódios, centrada no livro-marco da sociologia brasileira. A exibição, no canal por assinatura GNT, está prevista para março, quando é comemorado o centenário do autor. "Quero mostrar o próprio Gilberto Freyre, contar como ele construiu o livro e o que este significou para a construção de todo um pensamento. Não vou interpretar o Gilberto, mas tentar sintetizar a sua idéia sobre a formação da cultura brasileira", diz Nelson. Para filmar o documentário em 16 milímetros, o cineasta transferiu os recursos que havia captado para o longa *Amor e Guerra/Castro Alves em São Paulo*. Orçado em cerca de R$ 7 milhões, o filme de ficção sobre o poeta acabou inviabilizado pela alta do dólar. Além do GNT, participam da produção de *Casa-Grande...* a VideoFilmes e a Regina Filmes. – DL

FOTOS DIVULGAÇÃO

O FANTASMA DE JIM JARMUSCH

Ghost Dog, o novo filme do diretor, não consegue tirá-lo da encruzilhada entre a celebridade hiperbólica e a rejeição injusta

Por Nelson Hoineff

Forrest Whitaker em cena: filme que vale por uma piada antiga, o que é um problema para o diretor e seu público

Ghost Dog (ainda sem título em português), de Jim Jarmusch. Com Whitaker, Isaach de Bancolé e outros. Estréia prevista para este mês no Brasil

Há uma linha divisória muito tênue entre o culto e a rejeição, que se aplica como uma luva a quase todos os cineastas que fizeram sucesso entre as platéias mais heterodoxas desde os anos 60. *Ghost Dog*, de Jim Jarmusch, poderia ser um *case study*. Finalizado em fevereiro deste ano e apresentado em Cannes em maio último, o filme até agora não conseguiu lançamento nos Estados Unidos. Se fosse um produto *mainstream*, a produtora estaria liquidada. Por sorte, trata-se de um típico exemplar da produção rebelde da Costa Leste, certo?

Errado. A locação é um arremedo de Nova York, mas o dinheiro é francês. E o transgressor Jarmusch, que levantou o mundo independente com *Daunbailó* (ainda custo a acreditar que o filme tenha recebido esse título no Brasil), mudou muito de 13 anos para cá. Não tanto, porém, quanto seu público – que, depois de *Trem Mistério* (1989), lançou-o injustamente no ostracismo com a mesma facilidade com que antes alçara esse meio caipira de Ohio a uma desconfortável celebridade.

Bem, Roberto Benigni era, naquele tempo, um palhaço italiano tratado com a mesma cortesia, por exemplo, que um nordestino recebia da chanchada nos anos 50. Benigni tornou-se um palhaço chique, mas Jarmusch não conseguiu ficar de forma permanente, como se exigia, um passo além das expectativas de um público que tende a achar o primeiro rolo envelhecido quando o último ainda está rodando no projetor.

Para falar a verdade, quem, além de Godard, conseguiu essa proeza depois da revolução de 68? Caetano, talvez – que teve a sensibilidade de deixar de apostar em cinema depois de seu primeiro filme, *O Cinema Falado* (um ótimo primeiro filme, aliás, que seu público, irreverentemente, desaprovou).

Ghost Dog é um claro apelo de Jarmusch para que seu público volte a celebrá-lo como nos velhos tempos de John Lurie e Tom Waits. As chances que isso aconteça são aproximadamente as mesmas que Elymar Santos lote o Carnegie Hall. No filme, Forrest Whitaker é um assassino de aluguel obcecado pela filosofia de um velho opúsculo japonês sobre a ética samurai, em particular pelo que essa ética reza a respeito da inabalável devoção dos samurais pelos seus senhores. O senhor de Whitaker é um gângster de segunda linha (John Torney), que um dia salvou sua vida e de quem agora Whitaker se julga devedor. Jarmusch cita explicitamente *Rashomon*, a obra-prima de Kurosawa sobre as diferentes faces da verdade (Tricia Vessey joga uma cópia do filme para o assassino de seu amante), além dos ensinamentos contidos no livro dos samurais.

Poderia ter citado *Os Sete Samurais*, que têm idênticos pontos de ligação com sua história e já serviu de modelo para John Sturges e tantos outros diretores fordianos. Porque o que acaba divertindo mesmo o público é uma piada tão antiga quanto o século 16 daquela ação: a relação de Whitaker com um vendedor de sorvetes haitiano (Isaach de Bancolé, que aparece em outro Jarmusch injustamente execrado, *Uma Noite sobre a Terra*, de 1991). O primeiro só fala inglês, o outro só entende francês; ainda assim, tornam-se grandes amigos e dialogam permanentemente.

E se isso é a melhor lembrança do filme, então Jarmusch e seu público têm mesmo um problema pela frente.

FOTO DIVULGAÇÃO

Os Filmes de Janeiro na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana (*)

	TÍTULO	DIREÇÃO E PRODUÇÃO	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
NO BRASIL	**Goya** (Espanha, 1998). 1h40. Drama.	Direção: de Carlos Saura, o cineasta de clássicos como *Mamãe Faz Cem Anos* e *Ana e os Lobos*. Produção: Lolafilms e Italian International Film.	Francisco Rabal, Maribel Verdu, José Coronado, Dafne Fernández, Eulalia Ramón, Joaquín Climent e Cristina Espinosa.	Os últimos anos e as reminiscências do espanhol Francisco Goya (Francisco Rabal), um dos maiores artistas da história da pintura.	Goya está sendo revisitado pelo cinema espanhol. Vale comparar a versão de Saura com a de Bigas Luna, o conterrâneo seu que pôs o pintor em *Volavérunt* (*ver reportagem nesta edição*).	Na fotografia e nos recursos visuais de Vittorio Storaro. Goya pintava com auxílio de velas, e essa atmosfera sombria perpassa o filme.	"Num típico toque de Saura, as tonalidades quentes do filme transitam sem problema pela paleta de cores testada por Goya em vários períodos. A riqueza das cores é acentuada, embora nunca fique exagerada nos cenários construídos pelo diretor de arte Pierre-Louis Thevenet. É um filme espetacular; como biografia do artista fica à altura do seu objeto." (*Montreal Gazette*)
NO BRASIL	**Nenhum a Menos** (China, 1999), 1h46. Drama/documentário.	Direção: de Zhang Yimou, um dos responsáveis pelo ressurgimento do cinema chinês aos olhos do mundo (*Lanternas Vermelhas*, *A História de Qiu Ju*). Produção: Columbia Pictures Film Production-Asia/Guangxi Film Studios.	Os habitantes de um vilarejo no interior da China: a menina Wei Minzhi, o professor Gao Enman, o prefeito Tian Zhenda.	Quando o professor (Gao) da única escola de um vilarejo paupérrimo precisa se ausentar por um mês, seu substituto é a menina Wei, que mal sabe ler e escrever. Quando um dos alunos desaparece, Wei reúne suas forças e recursos para ir resgatá-lo do trabalho semi-escravo na cidade grande.	Este é o filme que Gilles Jacob barrou em Cannes 99 (por ter sido patrocinado pelo governo chinês) e acabou levando o Leão de Ouro em Veneza.	Na influência do cinema iraniano – técnicas de documentário e não-atores – que Yimou mescla ao próprio estilo direto, documental, que empregou em *Qiu Ju*. Se você duvidar que a Sony e a Coca-Cola patrocinaram a produção, basta conferir quantas vezes suas marcas e produtos aparecerem em primeiro plano.	"Difícil imaginar um filme mais regional para a estréia da Columbia/Asia. Mas também é difícil imaginar uma escolha melhor que as de Zhang Yimou, capaz de tornar essa história de um grupo de crianças chinesas em algo simples e emocionante." (*Variety*)
NO BRASIL	**A Primeira Noite da Minha Vida** (Espanha, 1999), 1h24. Comédia.	Direção: de Miguel Albaladejo, que assina seu primeiro longa. Produção: Alphaville (Mariel Guiot), La Sept ARTE (Unité de Programmes Fictions, Pierre Chevalier), Haut et Court (Carole Scotta, Caroline Benjo, Simon Arnal).	Antonia San Juan, o travesti Agrado de *Tudo sobre Minha Mãe*, de Pedro Almodóvar, mais Leonor Watling, Juanjo Martínez, Mariola Fuentes, Emilio Gutiérrez Caba, Ana Lizarán e outros.	Encontros e desencontros pelos subúrbios de Madri na noite do réveillon. Uma mulher espera um bebê e acaba a pé na estrada; num supercarro, um pai tenta buscar a filha para jantar, mas é assaltado; um grupo de turistas procura em vão uma rua pela cidade.	Pelo interesse que o cinema espanhol, que vive um bom momento, sempre desperta. O filme faz parte da série *2000 Visto Por...*	Na arquitetura do enredo, em espiral, que leva o espectador por estradas desertas, em inusitadas caronas, carros que quebram, pequenos acidentes e muitas coincidências.	"O diretor Miguel Albaladejo põe características excêntricas num liquidificador social. O resultado é uma mistura de confusões e surpresas." (*Edmonton Journal*)
NO BRASIL	**Quando Tudo Começa** (*Ça Commence Aujourd'hui*, França, 1999). Drama.	Direção: de Bertrand Tavernier, de *A Morte ao Vivo* (1980) e *A Isca* (1995). Distribuição: Imovision.	**Philippe Torreton** (*foto*), Maria Pitarresi, Nadia Kaci.	Um professor (Philippe) luta para manter a escola pobre que dirige no norte da França. Como fundo, uma discussão sobre o desemprego, a pobreza e a falta de perspectivas na Europa de hoje.	Pelas atuações. A de Philippe Torreton, por exemplo, dá contenção, densidade e energia a todo o drama que se desenrola ao redor do seu personagem.	Na maneira como Tavernier equilibra a narrativa e as questões morais dela decorrentes. O filme às vezes cai no panfletarismo e em certas facilidades dramáticas, mas tem força.	"Servindo-se de sua sólida experiência de documentarista, Tavernier mantém o filme num equilíbrio delicado entre a constatação, a revolta e a poesia." (José Geraldo Couto, *Folha de S.Paulo*)
NO BRASIL	**Dogma** (EUA, 1999), 2h05. Comédia.	Direção: de Kevin Smith, o *enfant terrible* to cinema off-off-Hollywood (*Os Balconistas*, *Mall Rats*, *Chasing Amy*). Produção: View Askew.	Os inseparáveis Matt Damon e Ben Affleck, mais Selma Hayek, Chris Rock, Linda Fiorentino, Alan Rickman e a diva pop Alanis Morissette.	Loki e Bartleby (Damon e Affleck), dois anjos expulsos do céu por Deus (Morrissete), descobrem um modo de voltar às esferas superiores – mas, com isso, eles destruiriam todo o universo. Determinado a detê-los está um grupo de absurdos emissários do alto.	O filme que deu medo até na Miramax (que repassou sua distribuição à mais ousada Lion's Gate) e provocou os previsíveis protestos de grupos religiosos é, na verdade, uma longa piada de seminaristas.	Nos códigos. Quem estudou em colégio católico leva vantagem na hora de decifrar diálogos que discutem as definições de pecado venial e capital, indulgência plena e transubstanciação. E, sim, naqueles dois profetas: são Kevin Smith e seu fiel escudeiro Jason Mewes, presentes em todos os outros filmes do diretor.	"Seria melhor se Kevin Smith tivesse mais autodisciplina e determinação para se tornar um cineasta de verdade. Seu filme muitas vezes se parece com uma radionovela filmada – mas, toda vez que o filme tropeça (e tropeça muitas vezes), ele é salvo pela sua própria energia bruta." (*Entertainment Weekly*)
NO BRASIL	**Castelo Rá-Tim-Bum – O Filme** (Brasil, 1999), 1h48. Infantil.	Direção: de Cao Hamburger, que criou a série de televisão. Produção: A. F. Cinema e Vídeo Ltda. Patrocínio: BBA, Banespa, TAM, Petrobras, entre outros.	Marieta Severo, Rosi Campos, Sérgio Mamberti, Matheus Nachtergaele, Pascoal da Conceição, **Diegho Kozievitch** (no papel de Nino, *foto*), entre outros.	O aprendiz de feiticeiro Antonino Stradivarius, o Nino, uma criança de 300 anos que vive num castelo com seus tios bruxos (Rosi Campos e Sérgio Mamberti), tem de salvar a família dos planos da malvada tia Losângela (Marieta Severo).	À diferença dos filmes infantis brasileiros que costumam ter apresentadoras de televisão como protagonistas, *Castelo Rá-Tim-Bum* se destaca por ter um enredo inteligente, grandes intérpretes e belos efeitos visuais – as mesmas qualidades que consagraram a série.	Na impecável produção (o filme custou R$ 7,5 milhões), que inclui um castelo cenográfico decorado com uma mistura de estilos artísticos, além de figurinos de época e efeitos especiais bem-feitos.	"Há uma expectativa muito grande em relação ao *Castelo*. Ela não diz respeito somente ao cinema infantil. A série era tão boa que fazia sucesso também entre adultos. O produtor Fresnot e o diretor Hamburger montaram uma produção tão caprichada que será uma pena se não estourar". (Luiz Carlos Merten, em *O Estado de S.Paulo*)
NO BRASIL	**O Pequeno Stuart Little** (*Stuart Little*, EUA, 1999), 1h22. Infantil.	Direção: de Rob Minkoff, um dos responsáveis pelo megassucesso *O Rei Leão*. Produção: Columbia Pictures.	**Geena Davis**, **Jonathan Lipnicki** (*foto*), Hugh Laurie e as vozes de, entre outros, Michael J. Fox, Nathan Lane, Jennifer Tilly e Chazz Palminteri.	O casal Little (Davis e Laurie) adota o pequeno Stuart (Fox). O único problema é que se trata de um rato, o que o leva a conflitos diversos com o resto da família e, mais importante, com o gato da casa (Lane) e seus amigos. Adaptação de um livro clássico da literatura infantil americana.	Adultos terão dificuldade extrema em aceitar o relacionamento familiar entre os humanos e o rato, mas, para a criançada, essa é uma metáfora poderosa do processo de crescimento e adaptação. E os efeitos especiais são extraordinários.	Nos gatos, que, não à toa, roubam todas as cenas – além de a combinação de treinamento e efeitos digitais ser perfeita, os felinos ganharam diálogo adicional (não creditado) de M. Night Shyamalan, diretor/roteirsta de *O Sexto Sentido*.	"O filme infantil mais promissor da temporada de Natal/Ano-Novo." (*Hollywood Reporter*)
NO EXTERIOR	**Magnolia** (EUA), 3h08. Drama.	Direção: do jovem (29 anos) Paul Thomas Anderson, que assustou o establishment hollywoodiano em 1997 com *Boogie Nights* e, aqui também, assina roteiro e produção. Produção: New Line.	Um grupo de atores-assinatura de Anderson – **John C. Reilly** (*foto*), Julianne Moore, Philip Seymour Hoffman, Philip Baker Hall –, mais Tom Cruise, Jason Robards e Melora Walters.	As vidas de nove habitantes dos subúrbios do Vale de São Fernando, em Los Angeles, se entrecruzam, chocam e metamorfoseiam ao longo de 24 horas de um dia que termina de um modo absolutamente extraordinário.	Generoso, humano, substancial, *Magnolia* é, simplesmente, o melhor filme americano de 1999, um ano em que muito se confundiu aparência com conteúdo. Os atores são todos magníficos, e Tom Cruise é uma grata surpresa fazendo um personagem repulsivo.	Em Anderson, que passa o filme todo brincando com a atenção do espectador, mexendo com os nomes dos personagens e anunciando, em código, a surpresa do final da sua ópera suburbana (o que está escrito em Êxodo 8:2?). E o roteiro é, de fato, construído como a canção *A Day in the Life*, dos Beatles.	"Com suas dimensões ambiciosas e estilo grandioso e operático, *Magnolia* confirma amplamente o status de Paul Thomas Anderson como um dos cineastas mais audaciosos de Hollywood, hoje." (*Variety*)
NO EXTERIOR	**Ride with the Devil** (EUA), 2h18. Drama de época.	Direção: de Ang Lee, que já se ocupou da Inglaterra do século 19 em *Razão e Sensibilidade* e dos subúrbios de Connecticut nos anos 70 (*Tempestade de Gelo*). Good Machine/Universal Pictures.	**Tobey Maguire**, de *Tempestade*, **Skeet Ulrich** (*foto*), a cantora pop-folk Jewel.	Na Guerra Civil americana, dois amigos de infância (Maguire, Ulrich) juntam-se à Bushwackers, unidade de paramilitar desorganizada para quem a guerra é uma aventura. Jewel é a jovem viúva de guerra que atrai as atenções amorosas de ambos. Baseado no livro *Woe to Live on*, de Daniel Woodrel.	Ang Lee? Na Guerra Civil? Com Jewel?	Nos diálogos. Não se assuste se não conseguir acompanhar a maioria deles – Lee manteve-se extremamente fiel ao dialeto americano da época.	"Ang Lee parece estar fazendo uma trajetória semelhante à de John Sayles, investigando diferentes aspectos da cultura americana. Infelizmente, ele é às vezes distante, frio e antidramático demais." (*Los Angeles Times*)
NO EXTERIOR	**The Green Mile** (EUA), 3h. Drama.	Direção: do também roteirista Frank Darabont, em seu segundo filme baseado num livro de Stephen King que se passa numa prisão em algum momento do passado (o outro foi *Um Sonho de Liberdade*). Produção: Warner Bros.	**Tom Hanks** (*foto*), David Morse, James Cromwell, Dough Hutchinson, Barry Pepper e a revelação Michael Clarke Duncan.	Um prisioneiro com poderes paranormais (Duncan) transforma a vida no corredor da morte de uma penitenciária do sul dos EUA na década de 30. Hanks é o chefe dos guardas e o primeiro a descobrir o raro dom do prisioneiro e a suspeitar de sua inocência. Baseado na série de livros de Stephen King.	Para fãs de Stephen King, imprescindível – para quem gostou de *Um Sonho de Liberdade*, mais uma generosa porção do talento retrô de Darabont.	Na longa seqüência de execução na cadeira elétrica – que pode ser demais para muita gente, mas é fiel ao livro de King e importante para estabelecer o sadismo de um personagem.	"Embora um filme mais curto tivesse sido melhor para contar a mesma história mais eficientemente, *The Green Mile* se mostra surpreendentemente eficaz e envolvente." (*The New York Times*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

(*) *Com Redação*

Por Libero Malavoglia e Paulo Garfunkel